بیادِ سلیم احمد

روایت

۴

مکتبۂ روایت

بیادِ سلیم احمد

روایت

مُرتّبین

محمد سہیل عمر

جمال پانی پتی

مکتبہ روایت

سلسلۂ مطبوعات (۴)

۱۴۰۷ھ ـــــ ۱۹۸۷ء

۱۰۰۰

ناشر : مکتبہ روایت، ص ـ ب ۵۰۸۴ لاہور ۱۴

فون : ۸۱۰۲۹ ۷

اہتمام : محمد سہیل عمر

مطبع : میٹرو پرنٹرز، لاہور

: : :

:

تقسیم کنندگان

سہیل اکیڈمی، محمد علی امین مارکیٹ

چوک اُردو بازار ـــ لاہور ۲

HaSnain Sialvi

فہرست

شاعری

سلیم احمد کی شاعری پر مضامین

نثر

سلیم احمد کی تنقید پر مضامین

نیا مضموں کتابِ زیست کا ہوں
نہایت غور سے سوچا گیا ہوں

ایک اِک پتّی میں گلشن ہے اسیر
ایک اِک ذرّے میں صحرا بند ہے

نیا مضموں کتابِ زیست کا ہوں
نہایت غور سے سوچا گیا ہوں

HaSnain Sialvi

حمد

اُبھرتے سورج کی نرم کرنیں
فصیلِ شب کے حصار میں رقص کر رہی ہیں
یہ رقص آغازِ زندگی ہے
اُبھرتا سورج نئے زمانے کی آگہی ہے
نیا زمانہ کہ عہدِ انکار سے گزر کر حیاتِ اثبات بن رہا ہے
خدائے گم کردہ پھر سے آفاق کی حدوں پر اُبھر رہا ہے
خدائے زندہ معاف کر دے
گناہ میرے جو سب کریں گے
وہ لفظ میرے جو سب کہیں گے
وہ درد میرے جو سب سہیں گے

نعت

وہ ابتداؤں کی ابتدا ہے وہ انتہاؤں کی انتہا ہے

ثنا کرے اس کی کوئی کیوں کر، بشر ہے لیکن خدا نما ہے

وہ کون ہے منتظر تھا جس کا جہانِ نُورانیاں ازل سے

گواہ ہے کہکشاں ابھی تک کہ کوئی اس راہ سے گیا ہے

وہ سِرِّ تخلیق ہے مجسّم کہ خود ہی آدم ہے خود ہی عالم

وجود کی ساری وسعتوں پہ محیط ہے جو وہ دائرہ ہے

وہی ہے اوّل وہی ہے آخر، وہی ہے باطن وہی ہے ظاہر

یہ سوچ ہے آگہی سے باہر وہ اور کیا ہے جو رہ گیا ہے

انہی کا مسکن انہی کا گھر ہیں، انہی کی نسبت سے معتبر ہیں

حرم ہو، طیبہ ہو، میرا دل ہو، یہ سب وہی ایک سلسلہ ہے

نہیں ہے کوئی مثیل اس کا نہیں ہے کوئی نظیر اس کا

وہ شخص بھی ہے، وہ عکس بھی ہے اور آپ اپنا ہی آئنہ ہے

ہے حدِ فاصل کہ خطِ واصل کہ قوس کے قوس سے مقابل

سلیم عاجز ہے فہم کامل کہاں بشر ہے کہاں خدا ہے

غزلیں

بیاض

اکائی

چراغِ نیم شب

HaSnain Sialvi

○

دل حُسن کو دان دے رہا ہوں
گاہک کو دکان دے رہا ہوں

شاید کوئی بندۂ خدا آئے
صحرا میں اذان دے رہا ہوں

ہر کہنہ یقیں کو از سرِ نو
اک تازہ گمان دے رہا ہوں

گونگی ہے ازل سے جو حقیقت
میں اُس کو زبان دے رہا ہوں

میں غم کو بسا رہا ہوں دل میں
بے گھر کو مکان دے رہا ہوں

بے جادۂ و راہ ہے جو منزل
میں اس کا نشان دے رہا ہوں

جو فصل ابھی کٹی نہیں ہے
میں اس کا لگان دے رہا ہوں

حاصِل کا حساب ہو رہے گا
فی الحال تو جان دے رہا ہوں

رکھوں جو لحاظ مصلحت کا
کیا کوئی بیان دے رہا ہوں

ترے سانچے میں ڈھلتا جا رہا ہوں
تجھے بھی کچھ بدلتا جا رہا ہوں

نہ جانے تجھ کو بھولا ہوں کہ خود کو
بہر صورت سنبھلتا جا رہا ہوں

طبیعت ہے ابھی طفلانہ میری
کھلونوں سے بہلتا جا رہا ہوں

حقیقت کو مکمل دیکھنا ہے
نظر کے رُخ بدلتا جا رہا ہوں

چلا ہے مجھ سے آگے میرا سایہ
سو میں بھی ساتھ چلتا جا رہا ہوں

یہ چاہا تھا کہ پتھر بن کے جی لوں
سو اندر سے پگھلتا جا رہا ہوں

بہت نازاں ہوں محرومی پہ اپنی
اسی پر ہاتھ ملتا جا رہا ہوں

کسی کا وعدۂ فردا نہیں میں
تو کیوں فردا پہ ٹلتا جا رہا ہوں

عشق میں جس کے یہ احوال بنا رکھا ہے

اب وہی کہتا ہے اس وضع میں کیا رکھا ہے

لے چلے ہو مجھے اس بزم میں یارو لیکن

کچھ مرا حال بھی پہلے سے سُنا رکھا ہے

حالِ دل کون سُنائے اُسے فرصت کس کو

سب کو اس آنکھ نے باتوں میں لگا رکھا ہے

دل بُرا تھا کہ بھلا کام وفا کے آیا

یار جانے بھی دے اس بحث میں کیا رکھا ہے

اے صبا آکہ دکھائیں تجھے وہ گل جس نے

باتوں ہی باتوں میں گلزار کھِلا رکھا ہے

دیکھ اے دل نہ کہیں بات یہ اُس تک پہنچے

چشمِ نمناک نے طوفان اُٹھا رکھا ہے

حُسن چاہے جسے ہنس بول کے اپنا کر لے

دل نے اپنوں کو بھی بیگانہ بنا رکھا ہے

جس کا انکار بھی انکار نہ سمجھا جائے

ہم سے وہ یارِ طرح دار نہ سمجھا جائے

اتنی کاوش بھی نہ کر میری اسیری کے لئے

تو کہیں میرا گرفتار نہ سمجھا جائے

اب جو ٹھیری ہے ملاقات تو اس شرط کیساتھ

شوق کو درخورِ اظہار نہ سمجھا جائے

نالہ بلبل کا جو سنتا ہے تو کھل اٹھتا ہے گُل

عشق کو مفت کی بیگار نہ سمجھا جائے

عشق کو شاد کرے غم کا مقدر بدلے

حُسن کو اتنا کبھی مختار نہ سمجھا جائے

بڑھ چلا آج بہت حد سے جنونِ گستاخ

اب کہیں اس سے سرِ دار نہ سمجھا جائے

دل کے لینے سے سلیم اُس کو نہیں ہے انکار

لیکن اس طرح کہ انکار نہ سمجھا جائے

○

کارِ تخلیق میں ڈالا ہے مشینوں نے خلل

رحمِ مادر کی جگہ ڈھال کے رکھ دی بوتل

شِیرِ پستاں میں نہیں، سیج ہوئی ہے بے رس

طِفل گہوارے میں، بستر پہ ہے شوہر بے کل

مرد نا مرد ہیں اِس دَور کے، زن ہے نا زن

اور دُنیا کی ہر اک شے ہے اسی کا سمبل

جمع تفریق میں گو طاق ہے جُفتی کی مشین

کیجیے کیا کہ غلط آتا ہے پھر بھی ٹوٹل

زور وہ اور ہے پاتا ہے بدن جس سے نمو

لاکھ کُودے کوئی ٹانگوں میں دبا کر موسل

پرورش کر نہیں سکتی کبھی غُنچے کی نسیم

دو گھڑی بھی کبھی ٹکتی نہیں گھر میں شفتل

بال سُنبل کے پریشان ہوئے بن کنگھی
آنکھیں نرگس کی بھی بے نُور ہوئیں بن کاجل
مادّہ سرعتِ پرواز میں ہے برق مثال
اس کے برعکس خیالات کے ٹٹّو اَڑیل
زچگیٔ فکر کے گھر میں ہو تو دایہ نہ ملے
فصد جذبات کی کھلوائیں تو نشتر کُھٹّل
بال اِدراک کے بڑھ جائیں تو حجّام کا کال
کپڑے اِحساس کے پھٹ جائیں تو سوزن بیں خلل

○

آ کے اب جنگل میں یہ عقدہ کُھلا
بھیڑیئے پڑھتے نہیں ہیں فلسفہ
ریچھنی کو شاعری سے کیا غرض
ننگ ہے تہذیب ہی کا قافیہ
کھال چکنی ہو تو دھندے ہیں ہزار
گیدڑی نے کب کوئی دوہا سُنا

گورخر کی دھاریوں کو دیکھ لو
سوٹ چوپائے بھی لیتے ہیں سِلا

لومڑی کی دُم گھنی کِتنی بھی ہو
ستر پوشی کو نہیں کہتے حیا

شہر میں ان کے جو گزرا تھا سلیم
لِکھ دیا ہے میں نے سارا ماجرا

○

سوانگ بھرتا ہوں ترے شہر میں سودائی کا
کہ یہی حال ہے اندر سے تماشائی کا

بزم کے حال پہ اب ہم نہیں کُڑھنے والے
انتظامات میں کیا دخل تماشائی کا

ہم تو سو جھُوٹ بھی بولیں وہ اگر ہاتھ آئے
کوئی ٹھیکا تو اُٹھایا نہیں سچّائی کا

دلِ خوں گشتہ کسے جا کے دکھائیں یارو
شہر میں کام نہیں لالۂ صحرائی کا

لوگ کہتے ہیں ہوس کو بھی محبّت، جیسے
نام پڑ جائے مجاہد کسی بلوائی کا

یہ نہیں ہے کہ نوازے نہ گئے ہوں ہم لوگ
ہم کو سرکار سے تمغہ ملا رسوائی کا

اُن کو ٹوٹا ہوا دل ہم بھی دکھائیں گے سلیمؔ
کوئی پوچھ آئے وہ کیا لیتے ہیں بنوائی کا

○

اب ان کے ساتھ پھرنا ہے کیسا لگا ہوا
تھا دل کو خودنمائی کا ہوکا لگا ہوا

وہ دل نہیں جو باز رہے دستبرد سے
پگڑی کی تاک میں ہے اُچکّا لگا ہوا

ایوانِ دل میں غم کی سجاوٹ کہاں رہی
بس اک کھنڈر میں رہ گیا جالا لگا ہوا

دُزدانِ شب سے کوئی یہ کہہ دے پکار کے
ظلمات کی گھات میں ہے اُجالا لگا ہوا

تنہا کوئی ملے تو کریں دل کی بات بھی
ہر آدمی کے ساتھ ہے سایہ لگا ہوا

بوسیدہ ہو چکی ہے یہ جذبات کی قبا
حُسنِ غزل کا لاکھ ہو گوٹا لگا ہوا

بولی چھُٹی ہے چاند کی اہلِ زمیں کے نام
بازارِ کہکشاں میں ہے پرچہ لگا ہوا

اہلِ ہوس کی بھیڑ بھڑکے میں کٹ گئی
ہے عشق اپنے کام سے تنہا لگا ہوا

آخر سلیمؔ عشق نے رُسوا کیا ہمیں
تھا اپنے ساتھ یہ شُہدا لگا ہوا

○

نہ جانے کس کی آمد ہے کہ تارے
دو رویہ مشعلیں لے کر کھڑے ہیں

کوئی پُوچھے سُنے گا کون اِن کی
جنابِ عشق کیوں ضد پر اَڑے ہیں

نہ بولی عقل کچھ باتوں پہ دل کی
کہ حضرت عُمر میں اس سے بڑے ہیں

ہوس نے بارہا پٹّی پڑھائی
اُنہی میں کون سے موتی جڑے ہیں

○

تری جانب سے دل میں وسوسے ہیں
یہ کتّے رات بھر بھونکا کئے ہیں

لباسِ درد بھی ہم نے اُتارا
یہ کپڑے اب پُرانے ہو چکے ہیں

اُتاریں کینچلی اب تلخ جذبات
کہ وہ اپنے میں گھُٹ کر رہ گئے ہیں

نہ ہو مایوس خشک آنکھوں سے اے دِل
کہ صحراؤں میں بھی دریا بہے ہیں

سلیم اچھی غزل ہے تیری مانا
مگر یہ پھُول گھُورے پر کھِلے ہیں

○

اُس نے کہا سلیم ابھی پیار مت جتاؤ
مہکیں گے خود ہی پھول انھیں عطر مت لگاؤ

ہر لمحہ اک بہار نئی ہے نیا ہے پیار
بوسے تمام پچھلی بہاروں کے بھول جاؤ

موجِ گریز پا بھی ہے ساحل سے باوفا
پر مجھ سے کوئی عہد نہ لو، خود قسم نہ کھاؤ

یہ مت کہو کہ حُسن ترا لازوال ہے
ہے چودھویں کے چاند پہ اک رات کا بناؤ

میں، تم، یہ رات، ہائے کوئی جا وداں نہیں
جلدی سلیم پیار کرو، لفظ مت گنواؤ

○

گلشن میں کہاں بہار آئی	چھوڑی ہے صبا نے یہ ہوائی
ہر برگ زبانِ التجا ہے	ہر پھول ہے کاسۂ گدائی
دامن بھی کہیں صبا نہ چھو لے	اللہ رے کلی کی پارسائی
شبنم کا ہے آئینہ شکستہ	ہوتی نہیں گُل کی رونمائی
سوسن نے زبان تک نہ کھولی	لُٹتی رہی باغ کی کمائی
کچھ کم نہیں جرمِ چشم پوشی	نرگس نے نگاہ کیوں چرائی
سبزہ کو ملے چمن نکالا	کیوں گھر میں ہو غیر کی سمائی
بیگانوں کی طرح کچھ نہ بولا	سب بھول کے رسمِ آشنائی
سن گن بھی صبا نے لی نہ ہرگز	بنتی تھی بہار کی کھلائی

پہرے پہ کھڑے ہوئے تھے شمشاد
اُوپر کی بلا کہاں سے آئی

اکائی

○

نیا مضموں کتابِ زیست کا ہُوں
نہایت غور سے سوچا گیا ہُوں

میری سیرابیوں میں تشنگی ہے
کہ میں دریا ہوں لیکن ریت کا ہُوں

وہ رن مجھ میں پڑا ہے خیر و شر کا
کہ اپنی ذات میں اک کربلا ہُوں

خود اپنی دید سے اندھی ہیں آنکھیں
خود اپنی گونج سے بہرا ہُوا ہُوں

○

بہت غم سے مکدّر ہو گیا ہوں
میں آئینہ تھا پتھّر ہو گیا ہوں

غرورِ تشنگی سے رفتہ رفتہ
بجائے خود سمندر ہو گیا ہوں

بہت کم تھا میں اپنی آگہی سے
سو اَب اپنے برابر ہو گیا ہوں

گریں اندھی امیدوں کی فصیلیں
میں ہر زنداں سے باہر ہو گیا ہوں

کسی نے جس کو دیکھا ہی نہیں ہے
میں وہ نادیدہ منظر ہو گیا ہوں

○

عشق جبرِ حال کا پابند ہے
گھر میں رہیے راہِ صحرا بند ہے

دامنِ مژگاں بھی نم ہوتا نہیں
آنکھ میں آشوبِ دریا بند ہے

اس پہ کیا پگھلیں کہ دل پتھر ہُوا
اس پہ کیا روئیں کہ رونا بند ہے

ایک اک پتّی میں گلشن ہے اسیر
ایک اِک ذرّے میں صحرا بند ہے

شہرِ نا پرساں ہے شہرِ ادراک کا
کوئے آگاہی کا رستا بند ہے

○

کسی نے بھی مجھے سمجھا نہیں ہے
یہ شکوہ ہے کوئی دعویٰ نہیں ہے
تجھے چاہا ہے جس ساعت میں مَیں نے
وہ ساری عمر ہے لمحہ نہیں ہے
ابھی ہوں ایک مبہم سا تصوّر
ابھی اس نے مجھے سوچا نہیں ہے
سکون اس راہ میں کیا ڈھونڈتے ہو
یہ صحرا ہے یہاں سایہ نہیں ہے
لکیروں میں چھپی ہیں صورتیں کچھ
مصوّر نے جنھیں دیکھا نہیں ہے
چلی ہے موج میں کاغذ کی کشتی
اسے دریا کا اندازہ نہیں ہے

○

ٹھہر جاتے ہیں کہ آدابِ سفر جانتے ہیں
ورنہ منزل کو بھی ہم راہگزر جانتے ہیں

نامرادانِ محبت کو حقارت سے نہ دیکھ
یہ بڑے لوگ ہیں جینے کا ہُنر جانتے ہیں

شرطِ ویرانے سے واقف ہی نہیں شہر کے لوگ
در و دیوار بنا کر اُسے گھر جانتے ہیں

دیکھ اے دستِ عطا تیری غلط بخشی کو
یہ الگ بات کہ ہم چُپ ہیں مگر جانتے ہیں

ان کو تسکینِ حضر دے کہ تیرے خانہ بدوش
گھر کو منجملۂ اسبابِ سفر جانتے ہیں

ہر طرف معرکۂ سود و زیاں جاری ہے
دستِ خالی کو سلیمؔ اپنی سپر جانتے ہیں

○

مجھے اِن آنے جانے موسموں سے ڈر نہیں لگتا
نئے اور پُر اذیت منظروں سے ڈر نہیں لگتا

خموشی کے محل ہیں اور سناٹے کی دیواریں
یہ کیسے لوگ ہیں جن کو گھروں سے ڈر نہیں لگتا

مجھے اس کاغذی کشتی پہ اِک اندھا بھروسہ ہے
کہ طوفاں میں بھی گھرے پانیوں سے ڈر نہیں لگتا

سمندر چیختا رہتا ہے پس منظر میں اور مجھ کو
اندھیرے میں اکیلے ساحلوں سے ڈر نہیں لگتا

یہ کیسے لوگ ہیں صدیوں کی ویرانی میں رہتے ہیں
انہیں کمروں کی بوسیدہ چھتوں سے ڈر نہیں لگتا

مجھے کچھ ایسی آنکھیں چاہئیں اپنے رفیقوں میں
جنہیں بے باک سچے آئینوں سے ڈر نہیں لگتا

مرے پیچھے کہاں آئے ہو نامعلوم کی دھن میں
تمہیں کیا ان اندھیرے راستوں سے ڈر نہیں لگتا

یہ ممکن ہے وہ ان کو موت کی سرحد پہ لے جائیں
پرندوں کو مگر اپنے پروں سے ڈر نہیں لگتا

○

دِلوں میں دَرد بھرتا آنکھ میں گوہر بناتا ہوں
جنھیں مائیں پہنتی ہیں میں وہ زیور بناتا ہوں

غنیم وقت کے حملے کا مجھ کو خوف رہتا ہے
میں کاغذ کے سپاہی کاٹ کر لشکر بناتا ہوں

پُرانی کشتیاں ہیں میرے ملاّحوں کی قسمت میں
میں اِن کے بادباں سیتا ہوں اور لنگر بناتا ہوں

یہ دھرتی میری ماں ہے اس کی عزّت مجھ کو پیاری ہے
میں اس کے سر چُھپانے کے لیے چادر بناتا ہوں

یہ سوچا ہے کہ اب خانہ بدوشی کر کے دیکھوں گا
کوئی آفت ہی آتی ہے اگر میں گھر بناتا ہوں

مجھے ان سیپیوں کو دیکھ کر یوں ہی خیال آیا
یہ پانی سے میں اپنے خون سے گوہر بناتا ہوں

مرے خوابوں پہ جب تیرہ شبی یلغار کرتی ہے
میں کرنیں گوندھتا ہوں چاند سے پیکر بناتا ہوں

○

جانے کسی نے کیا کہا تیز ہوا کے شور میں
مجھ سے سنا نہیں گیا تیز ہوا کے شور میں

تُو بھی مجھے نہ سُن سکا میں بھی تجھے نہ سُن سکا
تجھ سے ہُوا مکالمہ تیز ہوا کے شور میں

کشتیوں والے بے خبر بڑھتے رہے بھنور کی سمت
اور میں چیختا رہا تیز ہوا کے شور میں

میری زبانِ آتشیں لَو تھی مرے چراغ کی
میرا چراغ چپ نہ تھا تیز ہوا کے شور میں

منّتِ گوشِ بے حساں کون اٹھائے اب سلیمؔ
نوحۂ غم ملا رہا تیز ہوا کے شور میں

○

لمحۂ رفتہ کا دل میں زخم سا بن جائے گا
جو نہ پُر ہو گا کبھی ایسا خلا بن جائے گا

یہ نئے نقشِ قدم میرے بھٹکنے سے بنے
لوگ جب ان پر چلیں گے راستہ بن جائے گا

اس میں لَو رکھ دوں گا میں جلتے ہوئے احساس کی
لفظ جو ہونٹوں سے نکلے گا دیا بن جائے گا

جگنوؤں کی مشعلوں سے صحن کی دیوار پر
رقص کرتی روشنی کا دائرہ بن جائے گا

تلخیاں احساس کی جب خون میں گھُل جائیں گی
میرا چہرہ میرے غم کا آئینہ بن جائے گا

اِک برہمن نے یہ آ کے صحنِ مسجد میں کہا
عشق جس پتھّر کو چھُو لے وہ خدا بن جائے گا

ایک سیدھی بات ہے مِلنا نہ مِلنا عشق میں
اس پہ سوچو گے تو یہ بھی مسئلہ بن جائے گا

میرے سینے میں ابھی اِک جذبۂ بے نام ہے
ضبط کرتے کرتے حرفِ مُدعا بن جائے گا

دِل میں جو کچھ ہے وہ کہہ دو دوست سے ورنہ سلیمؔ
حرفِ ناگفتہ دِلوں کا فاصلہ بن جائے گا

○

دُکھ دے یا رسوائی دے
غم کو مرے گہرائی دے

اپنے لمس کو زندہ کر
ہاتھوں کو بینائی دے

مجھ سے کوئی ایسی بات
بن بولے جو سُنائی دے

جتنا آنکھ سے کم دیکھوں
اُتنی دُور دکھائی دے

اس شِدّت سے ظاہر ہو
اندھوں کو بھی سُجھائی دے

افق افق گھر آنگن ہے
آنگن پار رسائی دے

○

جو آنکھوں سے تقاضے ہیں وہ نظّارے بناتا ہوں

اندھیری رات ہے کاغذ پہ مَیں تارے بناتا ہوں

محلّے والے میرے کارِ بے مصرف پہ ہنستے ہیں

مَیں بچّوں کے لیے گلیوں میں غُبّارے بناتا ہوں

وہ لوری گائیں گی اور ان میں بچّوں کو سُلائیں گی

مَیں ماؤں کے لیے پھولوں کے گہوارے بناتا ہوں

فضائے نیلگوں میں حسرتِ پرواز تو دیکھو

مَیں اُڑنے کے لیے کاغذ کے طیّارے بناتا ہوں

مجھے رنگوں سے اپنے جبر میں تخلیق کرنی ہیں

کبھی تتلی، کبھی جگنو، کبھی تارے بناتا ہوں

زمیں یخ بستہ ہو جاتی ہے جب جاڑوں کی رُتوں میں

مَیں اپنے دل کو سلگاتا ہوں انگارے بناتا ہوں

ترا دستِ حنائی دیکھ کر مجھ کو خیال آیا

مَیں اپنے خون سے لفظوں کے گُل پارے بناتا ہوں

بلندی کی طلب ہے اور اندر انتشار اتنا

سو اپنے شہر کی سڑکوں پہ فوّارے بناتا ہوں

مجھے اک کام آتا ہے یہ لفظوں کے بنانے کا
کبھی میٹھے بناتا ہوں، کبھی کھارے بناتا ہوں

○

دیکھنے کے لیے اک شرط ہے منظر ہونا
دوسری شرط ہے پھر آنکھ کا پتھر ہونا

وہاں دیوار اٹھا دی مرے معماروں نے
گھر کے نقشے میں مقرر تھا جہاں در ہونا

باغ میں یہ نئی سازش ہے کہ ثابت ہو جائے
برگِ گل کا خس و خاشاک سے کمتر ہونا

مجھ کو دیکھا تو فلک زاد رفیقوں نے کہا
اس ستارے کا مقدّر ہے زمیں پر ہونا

مَیں بھی بن جاؤں گا پتوار بہا دے کشتی
رات آ جائے تو پھر تم بھی سمندر ہونا

تم تو دشمن بھی نہیں ہو کہ ضروری ہے تمہیں
میرے دشمن کے لیے میرے برابر ہونا

دل کے اندر درد آنکھوں میں نمی بن جائیے
اس طرح ملیے کہ جزوِ زندگی بن جائیے

اک پتنگے نے یہ اپنے رقصِ آخر میں کہا
روشنی کے ساتھ رہیے روشنی بن جائیے

جس طرح دریا بجھا سکتے نہیں صحرا کی پیاس
اپنے اندر ایک ایسی تشنگی بن جائیے

دیوتا بننے کی حسرت میں معلق ہو گئے
اب ذرا نیچے اُتریے آدمی بن جائیے

جس طرح خالی انگوٹھی کو نگینہ چاہیے
عالمِ امکان میں اک ایسی کمی بن جائیے

عقلِ کُل بن کر تو دنیا کی حقیقت دیکھ لی
دل یہ کہتا ہے کہ اب دیوانگی بن جائیے

وسعتوں میں لوگ کھو دیتے ہیں خود اپنا شعور
اپنی حد میں آئیے اور آدمی بن جائیے

حسنِ معنی کیوں رہے حرف و صدا کی قید میں
ماورائے گوش و لب اک ان کہی بن جائیے

عالمِ کثرت، نہاں ہے اس اکائی میں سلیمؔ
خود میں خود کو جمع کیجے اور کئی بن جایئے

○

وہ ہاتھ ہاتھ میں آیا ہے آدھی رات کے بعد
دیا دیے سے جلایا ہے آدھی رات کے بعد

میں آدھی رات تو تیرہ شبی میں کاٹ، چکا
چراغ کس نے جلایا ہے آدھی رات کے بعد

میں جانتا ہوں کہ سب سو رہے ہیں محفل میں
فسانہ میں نے سنایا ہے آدھی رات کے بعد

ستارے جاگ اٹھے ہیں کسی کی آہٹ سے
یہ کون ہے کہ جو آیا ہے آدھی رات کے بعد

یہاں تو کوئی نہیں ہے، ہوا نہ تُو نہ چراغ
یہ مجھ کو کس نے جگایا ہے آدھی رات کے بعد

مجھے خبر بھی نہیں ہے کہ شب نوردوں نے
مجھے کہاں سے اٹھایا ہے آدھی رات کے بعد

ہوا تھا شامِ خیال و ملال سے آغاز
وہی دیا وہی سایا ہے آدھی رات کے بعد

تُو نہ پُتلا خیر کا ہے، وہ نہ پیکر شر کا ہے

تیرے اس کے فیصلوں میں فرق پس منظر کا ہے

آنسوؤں سے تُو ہے خالی درد سے عاری ہوں مَیں

تیری آنکھیں کانچ کی ہیں میرا دل پتّھر کا ہے

کون روتا اسے وہ اک برہنہ لاش ہی تھی

سب نے پوچھا کون ہے یہ کون سے گھر کا ہے

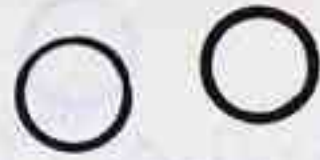
صحن میں اک پیڑ تھا جو دھوپ کھا کر جل گیا

صرف میرا ہی نہیں ہے رنج یہ گھر بھر کا ہے

سوچتا رہتا ہوں مَیں تیری اُڑانیں دیکھ کر

یہ ہوا کا زور ہے یا تیرے بال و پر کا ہے

طویل نظم "مشرق" سے انتخاب

○ ○

نیند سے پہلے

ایک دن شام کو بازار میں چلتے پھرتے
سنسناہٹ سی ہوئی سارے بدن میں میرے
سانس بھاری ہُوا، سینے میں اٹک کر آیا
کچھ قدم اور چلا ہوں گا کہ چکّر آیا
پھر مجھے یاد نہیں کیسے ہوائیں بدلیں
وقت، بازار، سماں اور فضائیں بدلیں
جانے کیوں دیکھ کے بازار کو ڈر آنے لگا
بے ضرر چیزوں سے بھی خوف و ضرر آنے لگا
جانے کیا آنکھ کو بن دیکھے نظر آتا تھا
ایک اک عضوِ بدن خوف سے تھر آتا تھا
جسم قابو میں نہ تھا، سینے میں دل اٹکا تھا
پاؤں رکھتا تھا کہیں اور کہیں پڑتا تھا

حبس محسوس ہوا ٹھنڈا پسینہ ٹپکا

چڑھ گیا ذہن پہ دھند اور دھوئیں کا بھبکا

چلنا کیسا کہ گھسٹتا ہوا گھر میں آیا

مجھ سے دو چار قدم آگے تھا میرا سایا

کیسا سایہ کہ ہر اک لمحہ بدلتا جائے

دم بدم ایک نئی شکل میں ڈھلتا جائے

کبھی سمٹے، کبھی پھیلے، کبھی سہمے، کانپے

کبھی رینگے، کبھی دوڑے، کبھی رک کر ہانپے

مجھ کو یوں لگتا تھا میں جان رہا ہوں خود کو

اس کی ہر شکل میں پہچان رہا ہوں خود کو

ڈرتے ڈرتے جو قدم اور بڑھائے میں نے

وحشتِ روح کے ساماں نئے پائے میں نے

بے سبب ہر در و دیوار کو برہم دیکھا

لب میں چشمِ غضب ناک کا عالم دیکھا

کیسی آواز چلی آتی ہے گھر گھر گھر

آنکھ اٹھاؤں تو بلا ناچ رہی ہے سر پر

ہاتھ کرسی نے اچانک مری جانب پھیلائے
مَیں جو پلٹا تو ادھر میز نے بھی پاؤں بڑھائے
خود بخود جوتوں میں حرکت ہوئی موزے بھاگے
کلبلاتے ہوئے کیڑے نظرِ کُشن کے تاگے
سرسراہٹ سی یکایک ہُوئی پردے کے قریب
سانپ سا رینگ رہا تھا مرے تکیے کے قریب
بند گھڑیال میں بجنے لگے اک دم بارا
قہقہہ مجھ پہ ہواؤں نے اچانک مارا
بیٹھنا چاہا تو صوفوں نے دبا کر بھینچا
بھاگنا چاہا تو پردوں نے پکڑ کر کھینچا
پھر ذرا دیر میں جیسے کہ یہ سب کچھ بھی نہ تھا
دل کو وحشت تھی پہ وحشت کا سبب کچھ بھی نہ تھا

ڈِنر

ایک دن رات کو مَیں ایک ڈنر میں پہنچا
نو بجے ہوں گے کہ اِک دوست کے گھر میں پہنچا
روح بِنھرا گئی اس طرح کا منظر دیکھا
جھک گئی آنکھ تو کوشش سے مکرّر دیکھا

ہو گیا سنگ نما دیدۂ حیراں کیا کیا

کرسیوں پر نظر آئے مجھے حیواں کیا کیا

سخت کالر میں پھنسے بیٹھے ہیں اور بُوٹ میں ہیں

قاعدے کا ہے بہت پاس کہ کُل سُوٹ میں ہیں

کھانا کھاتے ہیں تو چَپ چَپ کی صدا آتی ہے

پانی پیتے ہیں تو لَپ لَپ کی صدا آتی ہے

گھاس کی کرسی پہ بیٹھا ہوا خَر کھاتا ہے

جہل کے توس سے دانش کا بٹر کھاتا ہے

پہلوئے خرس میں لنگور ہے اک حور لیے

لومڑی بیٹھی ہے اِک خوشۂ انگور لیے

سُوپ اشکوں کے سڑپتا ہے وہ اجگر بیٹھا

رَس نگاہوں کا نگلتا ہے وہ بندر بیٹھا

ریچھ اک سمت میں وہ مغزِ ہنر کھاتا ہے

بھیڑیا پنجوں کے بل تاشِ جگر کھاتا ہے

تیندوا ایک طرف پشت کیے بیٹھا ہے

ایک انسانِ "مُسلّم" کو لیے بیٹھا ہے

اور وہ مہمانِ خصوصی کی بڑی کرسی میں
اک سگِ سرخ نشستہ ہے ہری ٹائی میں

کل ہی اک "تمغۂ دمباز" ملا ہے اس کو
اپنی ناپاکی کا اعزاز ملا ہے اس کو

○

چہرہ ہاتھوں میں چھپائے ہوئے ڈر کر بھاگا
دور تک تیرہ و تاریک سڑک پر بھاگا
رفتہ رفتہ وہ سڑک جانے کہاں جا نکلی
مجھ کو محسوس ہوا راہ نئی آ نکلی

○

"قصرِ سیاہ"

سوچتا تھا کہ بہ کس راہِ قضا میں مَیں ہوں
دیکھتا کیا ہوں کہ اک دشتِ بلا میں مَیں ہوں
وسعتِ وقت کی مانند ہے جس کا دامن
ہُو کا سناٹا ہے چلتی ہیں ہوائیں سَن سَن

بھاگے پھرتے ہیں جھکولے کہیں غولوں کی طرح
رقص کرتے ہیں بگولے کہیں بھوتوں کی طرح

○

دور سے 'بوم' کی اس طرح صدا آتی ہے
قہقہہ مارتا ہو لاش پہ کوئی جیسے
روشنی ہے جو شفق پر کسی موتی کی طرح
تیرگی میں ہے سفیدی لبِ زنگی کی طرح
چاند تاریک فضاؤں میں اُتر آیا ہے
برص کا داغ رُخِ شب پہ اُبھر آیا ہے
کہکشاں دور تلک آئے نظر یوں ایسے
راہ میں لوٹ رہا ہو کوئی اژدر جیسے
ایک تارہ ہے ادھر خوں چکاں لب کی طرح
اک طرف خوشۂ پروین ہے عقرب کی طرح
خاکِ آفاق میں تارے جو دمک اُٹھے ہیں
دانت ہیں کالی بلا کے جو چمک اُٹھے ہیں
ورنہ آسیب ہیں، عفریت ہیں یا سائے ہیں
مشعلیں لے کے سرِ راہ چلے آئے ہیں

○

اور اس دشت میں کچھ دور پہ اک قصرِ سیاہ

سہم کر جس سے پھر آئے درِ مژگاں میں نگاہ

برج کالے ہیں فصیلیں ہیں سیہ، دَر کالے

فرش سے سقف تلک سارے ہیں پتھر کالے

شہ نشینیں کالی، ستوں کالے، شجر کالے ہیں

شاخیں کالی ہیں، سبھی برگ و ثمر کالے ہیں

روشنیں کالی، لکیریں بھی ہیں کالی کالی

کالے پردے پہ شبیہیں بھی ہیں کالی کالی

○

جا بجا اس کی فصیلوں پہ ہے اس طرح گیاہ

دہر پر جیسے مسلّط ہو شبِ تارِ گناہ

اور اس قصر پہ اس طرح نحوست کا ہجوم

'شوم' کے فرق پہ جس طرح سے ہو سایۂ بوم

اور اس میں کوئی جھانکے تو نظر آتا ہے

ایسا منظر کہ جسے دیکھ کے ڈر آتا ہے

پالتی مار کے اک سمت ہے وحشت بیٹھی
منہ پھلائے ہوئے اک سمت عداوت بیٹھی
بغض اک کونے میں بیٹھا ہے جگالی کے لیے
منہ بنائے ہے ہوس کاسۂ خالی کے لیے
آگ کھاتی ہے وہ اک سمت میں نفرت بیٹھی
رال ٹپکاتی ہے اک سمت شقاوت بیٹھی
جہل اک سمت میں کھاتا ہے وہ دانش کے کباب
کاسۂ سر میں اُدھر ظلم وہ پیتا ہے شراب
جام پر جام پلاتا ہے حسد کو کب سے
بے حیائی وہ دکھاتی ہے کمر اور سینہ
ران سہلاتی ہے عُریانیٔ فطرت اپنی
چھاتیاں ملتی ہے اک سمت وہ شہوت اپنی
ایک کونے میں نظر جس سے ابا کرتی ہے
دنیاداری کسی کتّے سے زنا کرتی ہے
اپنی فطرت کی دنابت پہ گواہی بن کر
زہر کے جام لنڈھاتی ہے تباہی لے کر

کفر وہ پیچ میں مسند پہ ڈٹا بیٹھا ہے

حاکمِ وقت کی مانند تنا بیٹھا ہے

سیر ہوتی نہیں اِک ایسی طلب جاری ہے

جام گردش میں ہیں اور رقصِ طرب جاری ہے

غیرتیں ساز بجاتی ہیں دِلوں میں رو کر

عصمتیں بھاؤ بتاتی ہیں برہنہ ہو کر

رقص میں جاں پہ شرافت کی عجب تنگی ہے

ضرب کوڑوں کی پڑی ہے سو کمر ننگی ہے

اشک آنکھوں میں سنبھلتا نہیں، بہتا بھی نہیں

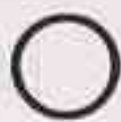
سر پہ عزّت کے تقدّس کا دوپٹّہ بھی نہیں

اور وہ اس کے مقابل ہیں عیاذاً باللہ

دیکھ کر جس کو تڑپتی ہے جراحت سے نگاہ

رحلِ تقدیس پہ قرآنِ جلی رکھا ہے

طشتِ زرّیں پہ سرِ ابنِ علیؓ رکھا ہے!

○

(منظر: کافی ہاؤس)

کردار: حمید نسیم، ذوالفقار علی بخاری، حفیظ ہوشیاری، تابش دہلوی، ارم لکھنوی، عبدالماجد، ایس۔ ایم۔ سلیم، سالک، اور کافی ہاؤس کے بیرے

حمید نسیم: ایک میز پر بیٹھے ڈانٹے اور رومی کا تقابلی مطالعہ کر رہے ہیں۔ منظوم خاکوں کا البم ان کے قریب رکھا ہوا ہے۔ "سالک" داخل ہوتا ہے اور حمید نسیم کے پاس کھڑا ہوتا ہے:

سالک: معذرت خواہ ہوں

مرا نام سالک ہے
یہاں آپ کو دیکھ کر آ گیا ہوں
اگر آپ کو کوئی زحمت نہ ہو
تو میں تھوڑی دیر
آپ کے پاس ہی بیٹھ جاؤں

اجازت ہے؟

حمید نسیم: بیٹھیے! آپ سالک ہیں

سالک: کاش ہوتا!

مگر یہ میرا نام ہے

حمید نسیم: بھلا نام ہے

بیٹھیے بیٹھیے (سالک بیٹھ جاتا ہے)
آپ کیا کرتے ہیں؟

سالک :- کچھ نہیں، صرف آوارہ گردی!

حمید نسیم :- بہت خوب!
آوارگی، روح کی زندگی ہے

سالک :- عجب بات ہے!
آپ وہ پہلے انسان ہیں
جنہوں نے مجھے ـــــــ
میری آوارہ گردی کے اعلان پر ٹوکنے کے بجائے
مجھے داد دی ہے! (حمید نسیم آہستہ سے مسکراتے ہیں۔ سالک کی نظر البم پر پڑتی ہے)

سالک :- یہ کیا چیز ہے؟

حمید نسیم :- ایک البم ہے (سالک البم اٹھا کر دیکھتا ہے)

سالک :- اوہ منظوم خاکوں کا البم!
جسے ایک گمنام شاعر نے شائع کیا

حمید نسیم :- ہاں! وہ گمنام شاعر مرے دوست ہیں
دوست بھی کیا ـــــ مرے بھائی ہیں
بلکہ بیچے ـــــــ
انہوں نے یہ بچپن دکھایا
کہ میرا بھی خاکہ اڑایا
انہوں نے مجھے طنز یا مسخرے پن سے
چھوٹا بخاری لکھا ہے!
اور میں، سوچتا ہوں
کہ کیا میں بخاری کا نقّال ہوں؟
اور کیا ان کو معلوم ہے

نقل کیا ہے!

سالک :- نقل کیا ہے؟
نقل تو نقل ہے!
ایک "ایپنگ" ہے
کہ جو آدمی کے بجائے
بندروں کا عمل ہے!

حمید نسیم :- نہیں!
نقل تو روح کا ایک سفر ہے!
بخاری سے سقراط تک
میں سفر کر چکا ہوں!
مری روح آوارہ
ہر روح کو
پیرہن کی طرح سے پہنتی ہے
پھر اُسے چاک کر کے
نئے پیرہن کی نئی جستجو میں نکل جاتی ہے!
کوئی ایسا کامل نمونہ
کوئی ایسا سانچہ
کوئی پیرہن
جو مری روح کا جسم بن جائے
میں ڈھونڈتا ہوں ———

وہ کیا جسم ہے؟
ایک انسان کامل!
جو ہر روح کا جسم ہے

سالک :- ایک انسان کامل جو ہر روح کا جسم ہے!

حمید نسیم :- ہاں!

جوہر روح کا جسم ہے
جو ہر جسم کی روح ہے!
روح اور جسم کیا ہیں؟
کیا یہ ایک دوسرے سے جُدا ہیں؟
نہیں؛ صرف دو مختلف زاویے ہیں نظر کے
یہ دو مرحلے ہیں مگر اک سفر کے!
"حقیقت" کو اندر سے دیکھوں تو میں روح ہوں
حقیقت کو باہر سے دیکھوں تو میں جسم ہوں!
اور میں کیا ہوں؟
"میں" سے "میں" تک سفر ہوں!
بخاری ہوں، غالب ہوں، سقراط ہوں
کوئی ہو ————
سب میرے اس سفر کے مقامات ہیں
بلکہ گستاخی ہوتی ہے گردِ سفر ہیں!

سالک :- بجا ہے!
مگر میں نے اکثر سنا
اور خود میرا بھی تجربہ ہے
کہ نقل اک خودکشی ہے!
یہ میں "یا انا" جو بھی ہے
نقل کو خودکشی جان کر اس سے بیزار ہے
نقل کیوں ————
میں اگر "میں" ہوں
تو پھر مجھے نقل کی کیا ضرورت!

حمید نسیم :- میں؟ مگر "میں" کہاں ہے؟
"میں" تو صرف ایک امکان ہے۔

کیا تمہیں اس کی پہچان ہے؟
نقل تو "میں" کی پہچان کا، اس کی دریافت کا ایک عمل ہے
ایک تکمیل امکان ہے!
جس کی تکمیل انسان ہے!

سالک :- ہاں! وہ انسان کامل کہ جوہر "انا" کا مقام جمع ہے

حمید نسیم :- آپ کچھ بھی کہیں
میرے نزدیک تو نقل اک خودکشی ہے
یہ اقبال کے لفظ میں بُت گری ہے

سالک :- مگر بت وہ کیا ہے؟
کیا وہ انسان کامل نہیں ہے؟
کہ جو خود فکر اقبال کا نقطۂ ماسکہ ہے
اگر یہ نہیں ہے تو مذہب میں تقلید کامل کا کیا مسئلہ ہے؟
وہ ہر شیخ کی پانچ کی ———
یہ تقلید کیا نقل کامل نہیں ہے؟

حمید نسیم :- جناب آپ نے اب یہ کامل کی شرط اور اچھی لگائی!

سالک :- یہ شرط اس لیے ہے کہ تقلید جزوی بھی ہوتی ہے
بہت لوگ تقلید ظاہر پہ رُک جاتے ہیں
اور باطن کی تقلید تک ———
وہ پہنچتے نہیں ہیں!
یہ تقلید کامل وہ ہے
جو بیک وقت
روح اور جسم دونوں کی تقلید ہے!

حمید نسیم :- کبھی میں نے اس طرح سوچا نہ تھا!
پھر بھی میں سوچتا ہوں کہ میری انا اک بہت منفرد چیز ہے!
یہ وہ شمع ہے

جو خود اپنی ہی ذات کے موم سے جل رہی ہے؟
اور پھر اپنی ہی روشنی ہے!

مجید نسیم :- چلو ٹھیک ہے!
مگر روشنی کتنے رنگوں سے مل کر بنی ہے!
مری ذات میں کتنے "میں" ہیں کہ لمحہ بہ لمحہ بدلتے چلے جا رہے ہیں
وہ "میں" جو محبت کرے وہ بھی میں ہوں!
وہ "میں" کہ جو نفرت کرے، وہ بھی میں ہوں!
وہ "میں" جو محبت پہ خوش ہو، وہ میں ہوں
وہ "میں"، کہ جو نفرت سے آزردہ ہو، وہ بھی میں ہوں!
پھر اک اور "میں" ہے ——————
کہ جو میری ہر اک خوشی اور آزردگی کو،
تماشائی کی آنکھ سے دیکھتا ہے۔
سو یہ "میں" بھی میں ہوں!
اور اس کے سوا
جو تماشا،
تماشے کے افراد،
اور پھر تماشائی،
ان سب کو تم سے بیاں کر رہا ہے وہ "میں" بھی تو میں ہوں!

سالک :- بہت خوب! اچھا تماشا جمایا
تو میری انا ایک اسٹیج ہے
جس پر میں خود ہزاروں لباسوں میں
یوں جلوہ گر ہوں
کہ میں خود تماشا
تماشے کے افراد
اور خود تماشائی ہوں!

اس کا مطلب تو یہ ہے کہ میں "میں" نہیں ہوں!
"میں" جو ہے وہ کوئی اور ہے!

حمید نسیم : کوئی اور ہے؟ اور وہ کون ہے!
وہ بھی "میں" ہوں!
سنا آپ نے ــــــــ
میں بخاری بنا،
اور پھر بقول سلیم
میں نے غالب کو بھی سر پہ سنگھاسن اپنی لیا
پھر وہاں سے چلا اور غالب سے سقراط تک
کتنے بہروپ بدلے!
اور اب گھوم پھر کے فقط "میں" ہوں
کہ جو آپ کے ساتھ کافی بنانے میں مصروف ہے!

سالک :۔ اگر وہ جو میرے سوا "اور" ہے
اور وہ "میں" نہیں ہے
مگر آپ کا قول ہے وہ بھی "میں" ہے!
تو پھر مجھ میں اور اس میں کیا فرق ہے؟

حمید نسیم :۔ فرق وہ ہے جو "امکان" میں اور "تکمیل امکان" میں ہے!
آپ نے چاند دیکھا ہے؟
پہلی کا چاند
اگر غور سے دیکھیے تو وہاں
نور کا دائرہ سا نظر آئے گا
یہ وہ دائرہ ہے
جو کچھ دن کے بعد
بدر کامل بنے گا!
وہ پہلی کا چاند ایک امکان ہے

اور یہ بدرِ تکمیل امکان ہے

مگر دونوں کے درمیان اک خلا ہے

سالک :۔ خلا ! اور خلا کیا ہے ؟

حمید نسیم :۔ (مسکرا کر) انسان کی آگہی ہے !

سالک :۔ (حیرت سے) کیا ؟ آگہی اک خلا ہے ؟

حمید نسیم :۔ ہاں یہی وہ خلا ہے

جو انسان کو

اور ہر چیز سے

مختلف اور جدا کر کے

انسان بناتا ہے !

کیونکہ ہر چیز جو آدمی کے سوا ہے

فقط ہے !

یعنی اُس کا تعین مقرر ہے

مگر آدمی آگہی کے خلا کے سبب

جو جی چاہے وہ بننے میں آزاد ہے !

اس لیے ــــــ آدمی کیا ہے ؟

آزادی ہے !

چھوڑ یئے کافی پیجئے

سالک :۔ شکریہ !

آپ ابھی شاید مثنوی پڑھ رہے تھے ؟

حمید نسیم :۔ ہاں، میں رومی کا عاشق ہوں

اور ڈانٹے کا بھی مداح ہوں

مگر میں مسلمان ہونے کے باعث

یا خدا جانے کیوں

رومی کو

کچھ زیادہ پسندیدہ شاعر سمجھتا ہوں!
آپ نے مثنوی تو پڑھی ہے؟

سالک :۔ نہیں!
اور پڑھی بھی تو سمجھی نہیں

حمید نسیم :۔ سمجھنے کا صرف ایک ہی راستہ ہے
پہلے خود کو پڑھو
اپنے اندر پڑھو
اور پھر اپنے باہر پڑھو!
جس نے رومی کو سمجھا
وہ خود پہلے .... ہنسے نہیں،
صاحبِ مثنوی بن چکا تھا!
اور جب اس کے اندر کے رومی نے رومی کو پایا
تو سمجھا،
کہ یہ دونوں اک آئینہ ہیں
کہ جو ایک ہیں ایک کو دیکھتے ہیں!
وہ ریاکار قاری
کہ جو میرا ہم شکل ہے،
بھائی ہے!
وہ "میں" ہے
جو میری مدد سے مجھے پا رہا ہے!
مگر قول رومی کا یہ ہے
قیامت جسے دیکھنی ہو وہ پہلے قیامت بنے
"دیدن ہر چیز را شرط است ایں
دیکھنے اور سمجھنے کے صرف ایک معنی ہیں ــــــ "ہونا"!

سالک :۔ تو رومی کو پڑھنے کا مفہوم ہے، رومی ہونا!

حمید نسیم :۔ جی ہاں! میرے نزدیک پڑھنا اسی کا نام ہے

خیر اہم کچھ "انا" یا خودی کے سوالوں کے گرداب میں پھنس گئے تھے
بُرا کیا ہے، کچھ دیر چکر لگا لیں
تیریں تو تیریں ورنہ پھر ڈوب جائیں !

سالک :- بجا ہے !

حمید نسیم :- ایمرسن کا کہنا وہی ہے کہ جو آپ کا ہے !
کہ ہر نقل اک خودکشی ہے
کہ مرگِ خودی ہے !
وہ کہتا ہے جب طفلِ شیطان ہوں میں
تو پھر کیوں نہ شیطان کا ساتھ دوں !
کیوں جہنم کے یا چرچ کے یا محلّے کے لوگوں کے ڈر سے
میں "رحمٰن" کی گود میں بیٹھ جاؤں،
میں بچہ نہیں ہوں،
جو "رحمٰن" یا ان کے بھیجے ہوئے
مسیحا، پیغمبر یا خود ان کے اوتار کو نقل کا اک نمونہ بناؤں
اور اگر طفلِ شیطان نہیں ہوں
"عبدِ رحمان" ہوں !
تو پھر مجھ کو اپنی خودی کے سوا اور کیا چیز درکار ہے؟

سالک :- ٹھیک ہے امر اسئلہ بھی یہی ہے

حمید نسیم :- یہ رومانیوں کا "چراغ تفکر" ہے جو اک مدت سے
مذہب، ادب، آرٹ، اخلاق اور زندگی کے ہر اک طاق میں جل رہا ہے
اس کا کیا نام تھا جس نے پہلے یہ دعویٰ کیا،
"کہ جب بائیبل مرے ہاتھوں میں ہے
تو اپنی جگہ میں خود ہی پوپ ہوں !
خدا اور مرے درمیاں کوئی حائل نہیں ہے
کہ اس سے میرا انفرادی تعلق ہے"!

ہمارے یہاں بھی تجدد کے مارے ہوئے لوگ
سو سال سے کچھ اسی قسم کے فلسفے گھڑ رہے ہیں
تو ہاں کون تھا؟

سالک :۔ لیوتھر ا

حمید نسیم :۔ ہاں وہ لیوتھر تھا جس نے مغرب میں
مذہب کے تابوت میں اولین میخ ٹھونکی!
وہ بھولا کہ اُس کے خدا اور خود اس کے مابین عیسیٰ ہیں!
مرے اور میرے خدا کے تعلق میں
اک لازمی اور یقینی کڑی
محمدؐ ہیں!
"بہ مصطفےٰ بہ رساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست"
محمدؐ نہیں تو خدا بھی نہیں ہے!

تو جب

سالک :۔ ذرا ٹھہریئے!
کیا خدا تک رسائی کا کچھ اور امکان نہیں ہے؟

حمید نسیم :۔ ہو گا ــــــــ لیکن برائے مسلمان نہیں ہے

تو جب واسطہ درمیاں ہے
تو میری خودی واسطے کے نمونے کی محتاج ہے!
لیجئے رومی کا یہ شعر پڑھیے،

سالک :۔ برلبِ منصور انا الحق عینِ نور

برلبِ فرعون انا اللہ عینِ زور

حمید نسیم :۔ تو منصور نے تو "انا الحق" کہا
اور فرعون نے بھی "انا اللہ" کہا
ایک مقبول ہے
ایک مردود ہے

سالک :- مگر کیوں ؟

حمید نسیم :- میں نے تم سے کہا تھا کہ انسان "آزادی" ہے !
یہ آزادی کس چیز کی ہے ؟

سالک :- کہ میں جو بھی چاہے بنوں !

حمید نسیم :- مگر کیا بنوں ؟

سالک :- آپ بتلایئے !

حمید نسیم :- یہ آزادی یہ ہے کہ میں جو بھی چاہے بنوں !
یعنی نیکی ، بدی ، خیر اور شر کی ،
ہر اک راہ میرے لیے
صرف میرے ارادے کا اک مسئلہ ہے
ورنہ میرے لیے
کچھ بھی کرنے کا دروازہ وا ہے !
"خیر" بھی مجھ میں ہے
"شر" بھی ہے
میں اسفل بھی ہوں اور اعلیٰ بھی ہوں
اور کلید اپنی آزادی کی
گم کر دوں میں
تو اک بند تالا بھی ہوں !
تو پھر چاہے اسفل بنوں
چاہے اعلیٰ بنوں
اور چاہوں تو کچھ بھی نہ کر کے فقط بند تالا بنوں !
اب میری ذات میں دو انا ، دو خودی ہیں !
خودی جو کہ اسفل ہے ،
خودی جو کہ اعلیٰ ہے ،
سمجھے نہ ہرگز کہ مجبور ہوں

میں اسفلِ خودی کی صدا ہوں تو فرعون ہوں

ورنہ منصور ہوں!

راہِ فرعون "تقلیدِ شیطان" ہے

راہِ منصور "تقلیدِ انسان" ہے!

کہ جو مظہرِ نورِ رحمٰن ہے.

ایمرسن کو کافی میں ڈالو!

(غیر مطبوعہ)

ثلاثی

اکائی

شاید

لاکھ ہنگامے ہیں میرے سات میں
پھر بھی میں چپ ہوں کہ شاید سُن سکوں
گفتگو جو ہو رہی ہے ذات میں

گہرائیاں

یہ بزم آرائیاں تنہائیاں ہیں
سمٹ آئی ہیں تیری گفتگو میں
سکوتِ شب میں جو گہرائیاں ہیں

میری ذات

اتنی بے مصرف نہیں ہے میری ذات
ایک ذرّہ بھی اگر کم ہو گیا
تا ابد ماتم کرے گی کائنات

نیا امکان

نئے امکاں کو صورت دے رہا ہوں
گرا کر خود در و دیوار اپنے
میں اپنے گھر کو وسعت دے رہا ہوں

خوئے مصلحت

یہ کشتی رفتہ رفتہ بھر رہی ہے
مجھے روکا تھا طوفانوں سے جس نے
وہ خوئے مصلحت اب مر رہی ہے

دریا کا شور

دُور سے آواز دیتا ہے کوئی
جب کبھی سُنتا ہوں میں دریا کا شور
میرے اندر موج لیتا ہے کوئی

ایک ہی صورت

رِس گیا ہوں میں کفن میں جی اُٹھوں
زندگی کی ایک ہی صورت ہے اب
ذہن میں مر کر بدن میں جی اُٹھوں

وہ لفظ

وقت کی گود میں پائندہ ہیں
تو جنھیں بھول گیا ہے کہہ کے
تیرے وہ لفظ ابھی زندہ ہیں

سُننے والا

خود اپنا جال بُننا چاہتا ہے
کوئی کچھ بھی کہے پر سُننے والا
وہ سُنتا ہے جو سُننا چاہتا ہے

اکھوا

بدن میں روح کا در پھوٹتا ہے
نہیں ہوتی محبّت بالا بالا
یہ اکھوا تہہ کے اندر پھوٹتا ہے

قطعات

اِکائی

روشنی ہے چراغ میں زندہ
نشۂ مے ایاغ میں زندہ
جسم و جاں کی اکائی ٹوٹ گئی
میں فقط ہوں دماغ میں زندہ

کونپل

کوئی شے مضطرب ہے میرے دل میں
نئے سانچے میں ڈھلنا چاہتی ہے
کہ جیسے توڑ کر مٹی کی تہہ کو
کوئی کونپل نکلنا چاہتی ہے

رات

میں جہاں ہوں فقط وہاں تک ہے
یا مکاں سے یہ لامکاں تک ہے
ہر دیا سوچتا ہے ساری عمر
رات کا سلسلہ کہاں تک ہے

دیا

مرے چاروں طرف ہیں میرے سائے
خود اپنی تیرگی میں گھر گیا ہوں
دیئے کی طرح آدھی رات کو میں
کسی خالی مکاں میں جل رہا ہوں

گذرگاہ

سلسلے ہیں کبھی جوابوں کے
ہیں قطاریں کبھی سوالوں کی
قافلے آتے جاتے رہتے ہیں
میں گذرگاہ ہوں خیالوں کی

دروازہ

گھٹا جاتا ہوں اپنی ذات میں میں
یہاں آب و ہوا تازہ نہیں ہے
نکلنا چاہتا ہوں خود سے باہر
مگر اس گھر کا دروازہ نہیں ہے

آفاق

بدن سُن ہوگیا ہے بیٹھے بیٹھے
مرے قد سے بھی چھوٹا یہ مکاں ہے
میں اپنے پاؤں کچھ پھیلا تو لیتا
مگر آفاق میں وسعت کہاں ہے

دریا

عدم کی سمت بڑھتا جا رہا ہوں
جو لمحہ آ رہا ہے کٹ رہا ہے
بڑھاتا جا رہا ہے پاٹ دریا
یہ ساحل رفتہ رفتہ گھٹ رہا ہے

فاصلہ

تخیّل نے اسے پھیلا دیا ہے
جو غم ہے وہ ترا غم ہو گیا ہے
ہمارے درمیاں جو فاصلہ تھا
نہ ملنے سے ترے کم ہو گیا ہے

میری محبّت

زمانہ نوکری گھر فکرِ دنیا
یہ رنگینی کا افسانہ نہیں ہے
تجھے چاہا ہے پُورے جسم و جاں سے
محبّت کا الگ خانہ نہیں ہے

بیج

میں اُس کے جسم کا ہوں ایک ذرّہ
میری کُل عمر اس کی اِک گھڑی ہے
شجر جیسے ذرا سے بیج میں ہو!
کوئی شے مجھ میں مجھ سے بھی بڑی ہے

بدن

بدن ہی گو جدائی کا سبب ہے
بدن ملنے سے جانیں مل رہی ہیں
یہی خط دائرے کے درمیاں ہے
اسی خط پر کمانیں مل رہی ہیں

انداز ہ

داغ ہوں سینۂ عدم کا میں
غم نہ ہونے کا مجھ سے ہے تازہ
جیسے تنہا دیے سے ہوتا ہے
رات کی وسعتوں کا اندازہ

○

سلیم احمد

نثریے

۱

میرے تجربے کی سچائی، زبان کی کثافتوں سے آلودہ ہو کر پرانے چیتھڑوں میں لپٹے ہوئے نوزائیدہ بچہ کی طرح بلک رہی ہے۔ میں بول نہیں سکتا کیونکہ جھوٹے لوگوں نے ہر لفظ کو غلاظتوں میں لپیٹ کر اپنے گھر کے باہر کوڑے کے ڈھیر میں پھینک دیا ہے۔ اور تو اور میری خاموشی بھی گونگے کی خاموشی ہے کیونکہ میں بولنے والوں کی بامعنی خاموشی سے محروم ہوں۔ کل میں دیکھ رہا تھا۔ ایک بھلا مانس بلک بلک کر رو رہا۔ اس کی چیخیں سنی نہیں جاتی تھیں۔ وہ خاردار جھاڑیوں پہ کھنچی ہوئی چادر کی طرح زخموں سے چور چور تھا مگر جب لوگوں نے تالیاں بجا کر خوشنودی کا اظہار کیا تو وہ اپنے پیسے لے کر چلتا بنا۔ ایکٹروں نے ہر انسانی جذبہ کو مال تجارت بنا کر کھلے بازاروں میں بیچ دیا ہے۔ اب آنسو گلیسرین بن چکے ہیں اور آنکھوں کے گرد غمناک حلقے، جن میں عیسیٰ کے کرب کی جھلک دکھائی دیتی ہے، کالی پنسل سے بنائے گئے ہیں۔ جھوٹے یوحنا اپنے اپنے جھوٹے مسیحاؤں کی آمد کے اعلان نامے اپنی بغلوں میں دبائے سرکس کے مسخروں کی طرح اچھل کود کر رہے ہیں۔ ایسے میں کون ہے جو ہم سب کی اور یونان، مصر اور روم کے دیوتاؤں کی موت کا اعلان کر سکے۔ کیونکہ اس موت کے بعد کوئی پیدائش نہیں ہے اور ہم سب جھوٹے ہیں۔

۲

شرافتوں کی بات نہ کرو۔ تمہارے منہ سے نکلتے ہوئے بدبو کے بھبکارے تمہیں جھوٹا ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ جاؤ پرانی نجابتوں کو آبرو باختہ لڑکیوں کی طرح سڑکوں اور چوراہوں پر اپنے چھپائے جانے والے اعضا کی نمائش کرتے ہوئے دیکھو! کیا تمہیں معلوم نہیں ہے کہ صدیوں سے بچا کر رکھی جانے والی عصمتوں پر گناہ کی گھناؤنی اور فحش مہریں ثبت کی جا چکی ہیں اور ہر وہ چیز جو کبھی عظمت کہلاتی تھی، چند کھوٹے ذلیل

سکوں کے عوض اس کا نیلام اٹھایا جا چکا ہے۔ کل رات بوڑھی صداقتوں کو سنگسار کرنے کے بعد جب ننگی صلیبوں پر لٹکایا جا رہا تھا، اس وقت تم کہاں سو رہے تھے؟ تم نے تو ندامت کا بوجھ اٹھانے سے بھی انکار کر دیا اور اسٹاک ایکسچینج میں صرف اپنے مفادات کے گرتے چڑھتے ہوئے بھاؤ کا حساب لگانے میں مصروف رہے۔ پھر قدروں کو زندہ کرنے کے لیے کیا خدا آسمان سے اپنے فرشتے اتارے گا؟ انسان ایک ذمہ داری کا نام ہے اور افسوس کہ تم نے، میں نے اور ہر اس شخص نے جو روٹی کھانے کے بعد آرام کی نیند سو سکتا ہے، ریاکاری کو ذمہ داری کا بدل سمجھ لیا ہے۔

۳

اختلاف کرنے کے معنی ہیں اہمیت دینا، کیونکہ پتھروں سے کوئی اختلاف نہیں کرتا۔ لیکن میری حیرت زدہ آنکھوں نے ایسے تماشے بھی دیکھے ہیں۔ جب اختلاف کو نامرد کی شہوت کی طرح نظرانداز کر دیا گیا یا اپنی بیوی سے آشنائی کے عمل کی طرح دشمنی کی بنیاد سمجھ لیا گیا۔ یاد رکھو جب تک تم اختلاف کو برداشت کرنا ـــــ نہیں، اختلاف کو پسند کرنا نہیں سیکھو گے تمہیں یہ بھی معلوم نہیں ہو سکے گا کہ جہاں تم ہو وہاں تم نہیں ہو اور جہاں تم نہیں ہو وہاں تمہارے ہونے کا امکان ہے۔ جھوٹا معاشرہ دو انتہاؤں کے درمیان ایک بزدلانہ سمجھوتے پر اپنی سودا بازی کی بنیاد رکھتا ہے۔ اختلاف کے معنی حقارت کے ساتھ اس سودا بازی سے انکار کر دینے کے ہیں۔ جاؤ اختلاف کا احترام کرو اور آئینے سے اس کی بینائی چھیننے کی حماقت نہ کرو۔

۴

بندر اگر آئینہ سامنے رکھ کر ریزر سے شیو کرنے بیٹھ جائے تو وہ انسان نہیں بن جائے گا۔ پھر تم یہ کیوں سمجھتے ہو کہ انسانوں کا مذہب بندروں کا مذہب ہو سکتا ہے۔ بندروں نے تو استرے کی طرح اپنے مذہب سے صرف اپنے آپ کو اور دوسروں کو زخمی کرنے کا کام لیا ہے۔ یقین کرو میں مذہب کو استرا نہیں سمجھتا، مگر مشکل تو یہی ہے کہ نقالوں، بہروپیوں اور سوانگ بھرنے والوں نے کسی بھی حقیقی چیز کی پہچان مشکل بنا دی ہے۔ کنفیوشس نے کہا تھا: "میں سب سے زیادہ نفرت ان چیزوں سے کرتا ہوں جو غیر حقیقی ہیں مگر حقیقی ہونے کا دھوکا دیتی ہیں۔" لفظ کم از کم ایسے ہونے چاہئیں جن کو چالاک تاجر اور ان سے بھی زیادہ عیار سیاست دان اپنے گھناؤنے مقاصد کے لیے استعمال نہ کر سکیں۔ مساوات اخوت اور عدل عمرانی ـــ کیا تم سمجھتے ہو کہ ٹی وی، ریڈیو اور ماس میڈیا کے ہر شعبے سے تعلق رکھنے والے بقراط انہیں اپنے معاوضے کی لازمی شرط سمجھنے کے علاوہ کسی اور طرح بھی سمجھ سکتے ہیں؟ ارے میرے

بھائی! ابھی تو میں خود بھی ارتقاء پر کتابیں پڑھ پڑھ کر یہ سوچنے میں مصروف ہوں کہ بندر اور انسان کی درمیانی کڑی کہاں گم ہو گئی ہے؟

۵

میں نے جب پورے آدمی کی تلاش کا اعلان کیا تو نہ جانے کتنے ادھورے جانور اپنی اپنی انا کی دولتیاں جھاڑتے ہوئے میرے پیچھے پڑ گئے، مگر بعد میں ان کی محبوباؤں نے حقیقت انہیں بتا دی، اور سارتر کی انٹی میسی کی محبوبہ اپنے نامرد شوہر کو چھوڑ کر اپنے عاشق کے ساتھ بھاگ گئی۔ بات یوں ہے کہ جھنجھوڑنا، بھبھوڑنا اور ریشم پر ہاپنا کتنی بری بات کیوں نہ ہو مگر زیر ناف نمی کے بغیر کھیتیاں سرسبز نہیں ہو سکتیں۔ میں نے بس اتنا جو کہا تھا کہ جنس اور معاش کو ہم شیطان کے حوالے نہیں کر سکتے۔ ورنہ عوام کا نام لے کر عوام کا سودا کرنے والے جھوٹے مسیحا ہمارے سروں پر بیٹھ کر ڈھول بجانے لگتے ہیں اور ہماری محبوباہیں کوٹھی، کار اور بینک بیلنس کے لیے اپنی مجنتیں بیچ دیتی ہیں۔ بس آؤ ہم سب مل کر اس گم شدہ صداقت کی تلاش کریں جسے رومانی شاعروں، ریاکار اصلاح پسندوں اور جھوٹے انقلابیوں نے گہرے پانیوں میں پتھروں کے ساتھ باندھ کر غرقاب کر دیا ہے۔

۶

میں نے مانا وہ تمہیں بینک کے لاکر میں محفوظ سرمایہ کی طرح عزیز رکھتا ہے لیکن مجھے تو جنگلی گلاب کی خوشبو، رنگ اور غیر محفوظ زندگی سے پیار تھا۔ نغمۂ سیارگان کے سننے والے ڈفلی کی ڈھب ڈھب کو پسند نہیں کرتے حالانکہ پیسہ اسی سے کمایا جا سکتا ہے۔ تم اپنے شوکیس میں سجی ہوئی گڑیوں کی طرح اس کے پرس کے خانوں میں بیٹھی ان حسرتوں کا شمار کرتی ہو جو پوری ہو سکتی تھیں، اگر تم نے اپنے اپنے خوبصورت جسم کی ایسی حماقت آمیز توہین نہ کی ہوتی۔ مگر چھپی ہوئی آشنائیوں میں بھی کیا حرج ہے؟ فہمیدہ کو دیکھو! جب اپنے خالی بستر اور تنہائی سے گھبراتی ہے تو رات کی رات کے لیے اپنے شوہر کا نعم البدل تلاش کر لیتی ہے اور اس کا احمق شوہر یہی سمجھتا ہے کہ اس کے بچے واقعی اس کے بچے ہیں۔ میں تمہیں بے وفائی کا طعنہ نہیں دے رہا ہوں کیونکہ وہ ان جاگیرداروں کا تراشا ہوا ڈھکوسلا ہے جو اپنی داشتاؤں کو بھی دوسروں کی طرف دیکھنے کی اجازت نہیں دیتے تھے۔ یہ وفا کا نہیں جسم کی زندہ پکار کا ذکر ہے جس کی ہم آہنگ نغمگی کے بغیر زندگی کا ہر شعر جھوٹا پڑ جاتا ہے۔ بہر حال اتنی بات سچ ہے کہ وہ چاہے تو تمہاری ہر مسکراہٹ کی قیمت اپنے ڈالروں سے ادا کر سکتا ہے۔

۷

جب ہم نے اپنی کشتیوں کے بادبان کھولے تو ہواؤں کے جھکڑ ساحلی پرندوں کی طرح اُڑنے کے لیے اپنے پر تول چکے تھے۔ آن کی آن میں ہمیں طوفان نے آن لیا۔ اور ایک سیاہ فام ملاح لڑکی نے اپنے جوان سینے کی طنابیں کھینچتے ہوئے مجھ سے کہا۔ "ہمیں موت کے لیے تیار رہنا چاہیے۔" موت کا انتظار فلیٹوں کے تنگ و تاریک کمروں میں وہ پاکباز عورتیں بھی کرتی ہیں جن کی بکارت کا معاوضہ مہر کے پیسوں اور روز جنم بد صورت بچوں کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے۔ اور جن کی چھاتیاں الٹی لٹکی ہوئی مُردہ چمگادڑوں کی طرح جھولتی رہتی ہیں۔ ہمیں طوفان اور موت کے درمیان زندگی پوسیس کے سفر کی طرح بامعنی معلوم ہوتی اور میں نے سیاہ فام لڑکی سے کہا۔ "ہم نہیں مریں گے کیونکہ موت کے لیے تیار رہنے والے کبھی موت کا شکار نہیں ہو سکتے۔" رات ہونے تک ہم نئے ساحلوں پر نئی زندگی کی روشنیاں دیکھ رہے تھے

۸

اس جزیرے میں صرف تین آدمی تھے۔

ایک میں کہ غیر ملکی سیاحوں کی طرح اپنی روح کی دریافت کے لیے چلا تھا اور پہلے ہی قدم پر راستہ بھول گیا تھا۔ دوسرے تم کہ اکتائے ہوئے بچوں کی طرح اپنے سارے کھلونوں سے بیزار ہو کر گھر سے باہر اپنے سائے کے پیچھے بھاگ رہی تھیں اور تیسرا وہ جس کے بارے میں، میں یہ فیصلہ نہیں کر سکا کہ مجھے اس سے محبت کرنا چاہیے یا نفرت۔ ہاں ایک بات کا ذکر کرنا تو میں بھول ہی گیا۔ اس جزیرے کے بیچوں بیچ ایک قد آدم آئینہ لگا ہوا تھا جس میں ہر شخص کو اپنی وہ شکل نظر آتی تھی جو وہ دیکھنا چاہتا تھا۔ ہم تینوں جزیرے میں دیر تک گھومتے رہے اور جب کبھی ہم نے کسی اور طرف جانا چاہا آئینے کے جادو نے ہمیں گم شدگی کا خوف دلا کر روک دیا۔ شاید ہم اس جزیرے سے کبھی نہ نکل سکتے، کیونکہ خواہشیں، دلدل اور جزیرے ایسے ہی ہوتے ہیں، مگر خوشی اور غم سے ماورا یوں ہوا کہ تم نے آئینے میں اپنا آخری روپ اپنے بچوں کی مسکراہٹ میں دیکھ لیا۔

۹

ہم نے کوئی بات نہیں کی کیونکہ لفظ چھوٹے پڑ گئے تھے اور احساس نرم کونپلوں کی طرح چھوئے جانے کی تکلیف کو برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ تم ایک ایسے فوارے کی طرح جو ابلنے کے لیے بیتاب ہو اپنے سارے وجود کو سمیٹ کر میرے سامنے بیٹھی ہوئی تھیں اور میں پانی میں نہائے ہوئے کنول کی پتیوں پر تمہارا نام لکھنے کی بے سود کوشش کر رہا تھا۔ پانی میں رہنا اور دامن کو بھیگنے سے محفوظ رکھنا کتنا مشکل

ہے۔ خواہش اور قدروں کے ٹکراؤ نے مجھے پاش پاش کر دیا مگر تم پر کچھ بھی گزری ہے تو میں بھی نہیں جانتا کیونکہ پراسرار سمندر کی طرح تم کوشش کیے بغیر رازوں کو چھپانا جانتی تھیں اور تمہارے مقابلہ پر مجھے ہمیشہ یوں محسوس ہوتا تھا جیسے اُتھلے دریاؤں کی سیپیوں کی طرح میری باتیں کچھ خالی خالی سی ہیں۔ میرے اتھلے پن کو معاف کر دو۔ میں جانتا ہوں یہ باتیں الفاظ میں نہیں آتیں تو زیادہ بامعنی ہوتیں۔ مگر اس کے باوجود جب تم میری باتیں سنو گی تو ہمیشہ کی طرح درگزر سے کام لیتے ہوئے، ایک ایسی مسکراہٹ کے ساتھ، جس میں طنز کا شائبہ بھی نہ ہوگا صرف اتنا ہی کہو گی معلوم نہیں کیوں تمہیں توتوں سے ہمدردی حاصل کرنے کا شوق ہے اور لفظوں کی محبت نے تمہیں شاعر بنا دیا۔

۱۰

ہر سیارہ اپنے ہی محور پر گردش کرتا ہے۔

مگر کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ پہنائیِ فلک کے دو آوارہ گرد اپنی اپنی نامعلوم اور پراسرار گزرگاہوں پر تنہا شب روی کرتے کرتے، آن کی آن کے لیے ایک دوسرے کی کشش کے دائرے میں در آتے ہیں اور یک جائی کے اس اتفاقی لمحہ کو ہم کبھی محبت کہتے ہیں اور کبھی مکالمہ۔ محبت یوں کہ مکالمہ محبت کے بغیر اسی طرح ناممکن ہے جیسے وسعت کے بغیر مکان۔ اور مکالمہ یوں کہ محبت اگر مکالمہ نہ بنے تو اسے خود پرستی کی نرگسی جارحیت کے سوا اور کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ مکالمے کے معنی اس کے سوا اور کچھ نہیں ہیں کہ دو مکانوں کے درمیان کی دیوار ہٹا دی گئی ہے اور جس محبت نے دیواروں کو گرانا نہیں سیکھا۔ اس سے وہ کاروبار اچھا ہے جس سے ملبہ ڈھونڈنے والے اپنی روزی کماتے ہیں۔ پھر بھی ایک بات ہے جسے ہم ہمیشہ بھول جاتے ہیں۔ محبت مکالمہ اور ستاروں کی یکجائی گھڑی کی سوئیوں کی طرح صرف ایک ہی لمحہ کی بار بار بازیافت کا نام ہے۔

۱۱

سورج ڈھلنے میں تھوڑی دیر باقی ہے۔

ابھی چند ساعتوں کے بعد شام کے سائے گزرگاہوں پر پھیلنے لگیں گے اور ٹریفک کی رفتار کسی مریض کے دل کی طرح خود بخود دبیز ہو جائے گی۔ پرندے جب شام کو آشیانوں کی طرف لوٹتے ہیں تو تمہیں یہ بھی یاد نہیں آتا کہ زندگی ہم سے کتنی دور ہو گئی ہے۔ ننھی چڑیا چوں چوں کرتی اپنے بچے کو دانہ کھلا رہی ہے اُسے میرے کمرے کی ویرانی پسند تو نہ ہوگی مگر شہروں میں چڑیوں اور کبوتروں کے لیے فلیٹوں اور بینکوں کی اونچی اونچی چھتوں کے علاوہ کوئی جگہ بھی تو نہیں ہے۔ تنہائی کسی ویران

گوشے میں اونگھتے اونگھتے یکایک جاگ جاتی ہے اور دیوار سے کود کر میرے بستر میں چھپ جاتی ہے۔ معلوم نہیں وہ شامیں، جب چائے کا ذائقہ اچھا لگتا تھا اب کن قہوہ خانوں میں بھٹک رہی ہوں گی

ایک دفعہ تم نے مجھے لکھا تھا آج کل شام کو کس وقت چائے پیتے ہو میں بھی ٹھیک اسی وقت چائے پیا کروں گی۔ اور دونوں ایک دوسرے کے بارے میں سوچا کریں گے۔ محبت کو ایسی حماقت آمیز باتیں کرنے کا کتنا شوق ہوتا ہے۔ مگر تب تم محبت کو حماقت نہیں سمجھتی تھیں۔ صرف بچے، شاعر اور دیوانے ہی جانتے ہیں کہ دکھائی نہ دینے والی چیزیں دکھائی دینے والی چیزوں سے زیادہ اہم اور بامعنی ہوتی ہیں اور بوسوں کو گننے سے کوئی مالدار نہیں ہو جاتا اور ذائقہ کی موت سے پہلے کوئی سوچتا بھی نہیں کہ چائے کا ایک گھونٹ بھی کتنا قیمتی ہو سکتا ہے۔ کتنی باتیں تھیں جنہیں میں بھول گیا کیونکہ اب تو بچوں کو بھی یاد نہیں رہا کہ دھنک کے رنگ کیسے ہوتے ہیں؟ یادیں راکھ میں دبی ہوئی چنگاریوں کی طرح کریدنے سے چمک اٹھتی ہیں مگر آن کی آن میں انہیں بھی راکھ بنا دیتی ہے۔

کبھی کبھی تھوڑی دیر کے لیے میں زندہ ہو جاتا ہوں۔ اور بیتی ہوئی ہر شام اپنی ایک ایک ساعت کو یوں دہرانے لگتی ہے جیسے وہ لمحے ابھی تک گزرے نہیں ہیں اور وہ وقت تمہاری مسکراہٹ کی طرح دائمی ہو گیا ہے۔ زندہ تو صرف وہی چیزیں ہیں جنہیں محبت نے زندہ کیا ہو ورنہ مسکراہٹ کو ننھی ننھی کونپلوں کو اور پاؤں کے نیچے محسوس ہونے والی اوس کی نمی کو کون یاد رکھتا ہے۔ ہر شام میں اپنی بکھری ہوئی زندگی ٹوٹے ہوئے شیشے کی کرچیوں کی طرح سمیٹنے میں زخمی ہو جاتا ہوں اور پھر سوچتا ہوں کہ شاید زندگی، زخم اور محبت تینوں ایک ہی چیز کے نام ہیں۔

۱۲

دسمبر کی خنک افسردہ رات، میرے تھکے ہوئے احساس کی طرح خود اپنی ہی خنکی سے ٹھٹھری ہوئی اپنے سفر کی آخری منزلیں طے کر رہی ہے۔ زرد اور پھیکا چاند تنہا افق پر کسی ویران گزرگاہ کے شکستہ پا مسافر کی طرح خلا کے موڑ پر بھٹکا ہوا ہے۔ بند کھڑکیوں کے روتے ہوئے شیشوں پر ملگجی کہر دور افتادہ ماضی کی یادوں کی طرح جمی جا رہی ہے اور دور کھمبوں پر اونگھتے بلب نم خوردہ شراروں کی طرح رات کی راکھ میں چمک رہے ہیں۔ خلوتوں میں حساس دھڑکنیں اور نرم رو سرگوشیاں آہستہ آہستہ سوتی جا رہی ہیں۔ سردیاں ہمیشہ باہر سے اندر آتی تھیں مگر اب کے برس ہمارے اندر سے باہر آئی ہیں۔

۱۳

تم کتنی بھولی تھیں —— "وہ بوسے جو ابھی ہونٹوں میں محفوظ ہیں، پچھلی بہار کے لگائے ہوئے زخموں میں ان کا سراغ ڈھونڈنا مستقبل کی توہین ہے"۔ شاید اس لیے کہ عورت ہو۔ حوا کی بیٹی حوا کا کام مستقبل کی تخلیق ہے ورنہ جنت کے بعد کوئی گھر آباد نہ ہوتا۔ خود کلامی اور ماضی کی محبت آدم کے پچھتاووں کا نام ہے۔ میں نے تو یہ بھی نہیں دیکھا کہ پہلی نگاہ کے بعد تم کتنی بدل گئی ہو۔ موسموں کا تغیر اس کے سوا اور کیا ہے کہ تم نے جب چاہا مجھے بھلا دیا جب چاہا یاد کر لیا۔ اور پھر اس اعتماد کے ساتھ ہمیشہ کے لیے چھوڑ دیا کہ میں کتنا ہی دور کیوں نہ چلا جاؤں، دائرے کی طرح اپنے مرکز کے گرد ہی گھومتا رہوں گا۔

بشکریہ نیا دور کراچی

سلیم احمد

موسم اور محبت

(ریڈیائی ڈرامہ)

شہناز : (فیڈ ان ہوتے ہوئے) بابا۔ افوہ۔ آپ تو کمرہ سے باہر نکلتے ہی نہیں۔ باہر چلیئے بابا۔ دیکھیئے باہر کتنا اچھا موسم ہو رہا ہے۔

ناصر : موسم! (افسردہ ہنسی) میرے لیے اندر اور باہر ایک ہی موسم ہے بیٹی۔ خزاں کا موسم۔

شہناز : بابا کتنے تنہا اور اداس ہیں آپ۔ میں آپ کی بیٹی ہوں مگر آپ کا دُکھ نہیں بانٹ سکتی۔ آپ کی تنہائی میں شریک نہیں ہو سکتی۔ اس کمرہ میں کتنی گھٹن ہے۔ کتنا اندھیرا ہے اور آپ اس کی اداس تنہائیوں میں نہ جانے کیا سوچتے رہتے ہیں۔ آئیے بابا۔ باہر چلیئے۔ باہر زندگی ہے۔ بہار ہے۔ روشنی ہے۔ چلیئے بابا۔

ناصر : نہیں شہناز۔ میری دنیا اسی کمرہ میں آباد ہے۔ یادوں کی وہ حسین دنیا جسے میں نے اپنا سب کچھ کھو کر پایا ہے اس کا اندھیرا مجھے روشنی سے زیادہ عزیز ہے۔ اس کمرہ میں تیری ماں رہتی تھی (شہناز ہلکی سی آہ بھرتی ہے) تب یہ کمرہ اتنا اداس اتنا تنہا اتنا تاریک نہیں تھا۔ یہیں پہلی مرتبہ میری محبت نے آنکھیں کھولی تھیں اور دیکھا تھا کہ زندگی کتنی حسین ہے۔ یہیں ہم نے قسم کھائی تھی کہ ہم کبھی ایک دوسرے سے جدا نہیں ہوں گے۔ کبھی نہیں۔

شہناز : بابا۔

ناصر : کتنے عجیب دن رات تھے۔ تب سورج ایک مسکراتے ہوئے پھول کی طرح کھلتا تھا۔ اور جب رات ہوتی تو مجھے یوں معلوم ہوتا جیسے اس نے یہ پھول شاخ سے توڑ کر اپنے

بالوں میں چھپا لیا ہے۔

شہناز: دن اور رات تو اب بھی بہت عجیب ہوتے ہیں بابا۔

ناصر: پھر اسی کمرہ میں آخری نیند سے پہلے اس نے مجھ سے کہا تھا "شب بخیر ناصر۔ کل صبح تک کے لیے"۔ اور پھر وہ سو گئی ہمیشہ کی طرح۔ مگر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے۔ جیسے موسم بہار کے پھول مٹی کی تہ میں سو جاتے ہیں۔ ایک نئی صبح کو جاگ اٹھنے کے لیے۔ مگر۔ مگر وہ نئی صبح کب آئے گی۔ آخر کب۔ کوئی نہیں جانتا۔ کوئی نہیں بتاتا۔ صرف ایک اداس آواز۔ ایک ابدی نغمہ کی طرح میرے کانوں میں گونجتی رہتی ہے۔ شب بخیر۔ شب بخیر!

شہناز: بابا۔ تھوڑی دیر کے لیے باہر چلیے۔ ڈاکٹر منصور آئے ہوں گے۔ شاید انور بھی آئیں گے ان سے بیٹھ کر باتیں کیجیے گا۔

ناصر: (افسردگی سے ہنستا ہے) شاید تجھے یہاں بیٹھ کر الجھن ہو رہی ہے۔ کیوں (پھر طنز سے) میری بیٹی کا دل نہیں لگا میرے پاس۔ کیونکہ باہر موسم اچھا ہے (پھر دفعتہً گمبھیر سنجیدگی سے) شہناز۔ اگر تیرا دل میرے پاس بیٹھنے سے گھبراتا ہے تو میں تجھے نہیں روکتا۔ تو جا سکتی ہے۔

شہناز: (مجروح ہو کر) بابا!

ناصر: گزرے ہوئے وقت کو کوئی نہیں روک سکتا۔ کوئی نہیں۔ تو اتنی بڑی تھی جب تیری ماں مجھ سے جدا ہوئی تھی۔ ننھی سی گڑیا۔ تجھے دیکھ کر میرے دل کو قرار سا آ جاتا تھا۔ مجھے محسوس ہوتا تھا جیسے تو ڈر رہی ہے جیسے میں کھو بیٹھا ہوں۔ تجھے تو کیا یاد ہوگا۔ مگر جب تو چھوٹی تھی تو میں تجھے اپنے کمرے میں کہیں بیٹھنے نہیں دیتا تھا، سوائے اپنی گود کے۔

شہناز: مجھے یاد ہے بابا۔ مجھے یاد ہے۔

ناصر: (افسردگی سے ہنستا ہے) مگر تجھے باہر کی دنیا سے پیار ہے۔ جہاں زندگی ہے۔ بہار ہے۔ روشنی ہے اور ___ اور ___ اور انور ہے۔

شہناز: بابا۔

ناصر: (ہنستا ہے) انور کا نام تجھے برا لگا؟

شہناز: نہیں تو بابا۔

ناصر: اچھا لگا ___ بول۔

شہناز : آپ کیسی بات کر رہے ہیں بابا۔
ناصر : میں تیرے دل کی بات جانتا ہوں شہناز۔ تجھے اس سے محبت ہے۔ ہے نا؟
شہناز : محبت گناہ تو نہیں ہے بابا۔
ناصر : مگر محبت میں باپ کو بھول جانا گناہ ہے۔ کسی انسان سے اس کا آخری سہارا چھین لینا گناہ ہے۔
شہناز : بابا، بابا۔ خدا کے لیے ایسی باتیں نہ کیجئے بابا۔
ناصر : میں تجھے کبھی اپنے آپ سے جدا نہیں کر سکتا۔ شہناز تُو میری زندگی ہے۔ تجھ سے جدا ہو کر تیرا بابا مر جائے گا۔ نہیں نہیں۔ ایسا نہیں ہو سکتا۔ تجھے مجھ سے وعدہ کرنا پڑے گا منھی گڑیا کہ تو اپنے بابا سے کبھی جدا نہیں ہوگی۔ کبھی نہیں۔

(موسیقی)

شہناز : ہیلو ڈاکٹر۔ آج بہت دیر لگائی۔ بابا کتنی ہزار برس سے آپ کا انتظار کر رہے ہیں۔ ابھی ابھی مجھ سے کہہ رہے تھے نہ جانے کیا بات ہے آج میرا سایہ ابھی تک نہیں آیا۔
ڈاکٹر : (ہنستا ہے) طبیعت کیسی ہے؟
شہناز : ڈاکٹر مجھے تو ان کی طرف سے بہت فکر رہتی ہے۔ ان کی صحت برابر گرتی ہی جا رہی ہے۔ دن بدن وہ زیادہ سے زیادہ بوڑھے ہوتے جا رہے ہیں۔
ڈاکٹر : بہار کے ساتھ خزاں اور جوانی کے ساتھ بڑھاپا لگا ہوا ہے شہناز۔ یہ فطرت کا قانون ہے۔
شہناز : آئی ہیٹ اٹ ڈاکٹر۔ میں فطرت کے اس قانون کے خلاف احتجاج کرتی ہوں۔ دیکھو ڈاکٹر۔ یہ کتنا بڑا ظلم ہے کہ انسان سے اس کا سب کچھ چھین لیا جائے اور صرف یادیں دے دی جائیں۔ اذیت ناک اور روح فرسا یادیں۔ مجھے یادوں سے نفرت ہے ڈاکٹر۔ فطرت اگر اتنی کنجوس ہے کہ ہر انسان کی خوشی چھین کر اپنے خزانہ میں بھر لینا چاہتی ہے تو یادوں کا روح شکن بوجھ بھی اسی کو اٹھانا چاہیے۔
ڈاکٹر : ہاں شہناز۔ تم ٹھیک کہتی ہو۔ جوانی اسی طرح سوچتی ہے۔ یا شاید یہ ایک عورت کا تصور ہے جس کی فطرت ہمیشہ ایک نئی تخلیق کی منتظر رہتی ہے۔ ماضی اس کا ہو سکتا ہے مگر وہ ماضی کی نہیں ہو سکتی کیونکہ اس کا تعلق مستقبل اور نئی نسل سے ہے۔ یہ بائیلوجی کا

اصول ہے۔
شہناز : (ہنستی ہے) میں اس حوالے کا انتظار ہی کر رہی تھی ڈاکٹر۔ اس وقت یہ نئی نسل کی بات خوب نکالی لیکن ڈاکٹر۔ کیا واقعی عورت اور مرد کی فطرت میں کوئی ایسا فرق موجود ہے؟
ڈاکٹر : ہاں شہناز۔ ایک فرق تو پرانے قصوں میں بھی بتایا گیا ہے۔ آدم ہمیشہ اپنی گمشدہ جنت کی یادوں میں کھویا رہتا ہے۔ مگر حوا جنت کو بھول کر اپنے لیے ایک نیا گھر بنا لیتی ہے۔ چاہے وہ مٹی کا کیوں نہ ہو۔ مٹی کا گھروندہ جو اس کا اپنا ہو۔ جہاں وہ اپنے بچوں کو پال سکے۔ وہ اسے جنت سے زیادہ پیارا ہوتا ہے۔
شہناز : (سوچتے ہوئے) ہوں۔ ممکن ہے۔ میرا خیال ہے اس قصے میں تھوڑے بہت معنی ضرور ہیں۔ میں یقین سے کچھ نہیں کہہ سکتی۔ مگر مجھے اتنا اعتراف ضرور کر لینا چاہیے۔
ڈاکٹر : کہو۔ رک کیوں گئیں؟
شہناز : ڈاکٹر۔ کیا یہ نہیں ہو سکتا کہ بابا کی حالت کچھ بدل جائے۔ صرف تھوڑی سی۔ اتنی کہ وہ اپنی دیکھ بھال خود کر سکیں۔ صرف اتنی کہ انہیں میری ضرورت نہ رہے۔ مجھے یہ بات بہت عجیب لگتی ہے ڈاکٹر کہ بابا مجھے بالکل ویسا ہی دیکھنا چاہتے ہیں جیسی میں پندرہ برس پہلے تھی۔ جب امی کا انتقال ہوا تھا صرف تین برس کی بچی۔ اب بھی وہ مجھے ننھی سی گڑیا کہہ کر پکارتے ہیں۔
ڈاکٹر : (ہنس کر) یہ ماں باپ کا بہت پرانا کامپلکس ہے شہناز۔ میرا خیال ہے قدیم یونانی بھی اس سے خالی نہیں تھے۔
شہناز : ہاں ڈاکٹر۔ یہ ٹھیک ہے کہ ماں باپ اولاد کو ہمیشہ ایسا ہی دیکھنا چاہتے ہیں۔ مگر ان میں اتنی حقیقت پسندی ہونی چاہیے کہ وہ اس خواہش کو دبا سکیں کیونکہ اولاد ہمیشہ ان کا کھلونا بن کر نہیں رہ سکتی۔
ڈاکٹر : (زیر لب) شہناز۔
شہناز : انصاف کرو ڈاکٹر۔ میں اب ننھی سی گڑیا تو نہیں ہوں شہناز ہوں۔ یا تم بھی مجھے بابا کی طرح ننھی سی گڑیا ہی سمجھتے ہو (ڈاکٹر افسردگی سے ہنستا ہے) کیوں ڈاکٹر؟
ڈاکٹر : تم نے آج ایک غلط تار پر انگلی رکھ دی شہناز۔ میں تمہیں کیا سمجھتا ہوں یہ خود مجھے بھی

نہیں معلوم۔ مجھے صرف اتنا یاد ہے کہ جب ایک آوارہ گرد سیاح کی طرح اجنبی راہوں پر بھٹکتا ہوا میں اس گھر میں آیا تو مجھ سے ایک ننھی سی بچی نے کہا (بچوں کی طرح بولتے ہوئے) اب میں کو آپ کو جانے نہیں دوں گی۔ اب میں آپ کو روک لوں گی۔ اور مجھے ایسا محسوس ہوا شہناز جیسے میری منزل آ گئی۔

شہناز : (پر اشتیاق لہجے میں) وہ میں تھی ڈاکٹر؟

ڈاکٹر : ہاں شہناز!

شہناز : تمہیں مجھ سے بہت محبت ہے ڈاکٹر؟

ڈاکٹر : (سوچ سوچ کر) میں کچھ کہہ نہیں سکتا شہناز۔ میری زندگی ایک الجھے ہوئے معمے کی طرح ہے۔ (خود بخود ہنستے ہوئے) دوستوں کی محفل میں ازلی کنوارے کا نام سے پکارا جاتا تھا۔ میری زندگی میں بہت سی عورتیں آئیں اور ان کے ساتھ وہ موسم بھی آئے جنہیں محبت کا موسم کہتے ہیں۔ مگر وہ اڑنے والے بادلوں کی طرح ہمیشہ اوپر ہی سے گزر گئے۔ کوئی عورت مجھے روک نہیں سکی۔ ہر بار مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے میری منزل کہیں اور ہے۔ جسم اور خواہشات کی دنیا سے آگے عورت اور اس کے حسن سے بہت دور۔ اور ہر بار میں بھاگ کھڑا ہوا۔

شہناز : ڈاکٹر تم عورت کو محبت کے قابل نہیں سمجھتے۔

ڈاکٹر : نہیں نہیں مجھے غلط نہ سمجھو۔ میں عورت کا احترام کرتا ہوں۔ اس میں بہت سی خوبیاں ایسی ہیں جن پر خود فطرت کو ناز کرنا چاہیئے۔ مگر اس کے باوجود ہر عورت مجھے ایک نامکمل نقش معلوم ہوتی ہے۔ جیسے اس کی شخصیت اس کی ساری رعنائی اور زیبائی خود اس کے لیے نہیں ہے۔ بلکہ اس کے لیے جس کا وہ .... ہے۔

شہناز : (ہنستی ہے) حسب معمول تمہاری باتیں کچھ بور ہوتی جا رہی ڈاکٹر!

ڈاکٹر : ہاں کیونکہ یہ صرف تشریح ہے اور تشریح بھی ایک ایسی بات کی ہے جسے ہر عورت فطرتاً اکتا دینے والا سمجھتی ہے اسی لیے فنکار کسی ناقد کو پسند نہیں کرتا اور عورت کبھی فلسفی کو۔ پھر اس کئی ہزار برس کی آوارہ گردی کے بعد میں نے اس حقیقت کو سمجھا کہ مکمل ترین عورت آج نہیں ہے صدیوں کی وہ دیوی حسن کی گود میں بچہ ہے۔

شہناز : (ہنستی ہوئی) اور شاید اسی لیے بابا تمہیں اپنا سایہ کہتے ہیں۔

ڈاکٹر : تم اپنے بابا کو سمجھ نہیں سکیں شہناز۔

شہناز : اوہ ۔ وہ کیسے (طنزاً) کیا میرے باپ کا سایہ مجھے بتا سکتا ہے؟

ڈاکٹر : (پُراسرار لہجے میں) تمہارے بابا کا سایہ جانتا ہے کہ وہ باپ ہو کر بھی کبھی باپ نہیں ہے۔

شہناز : ڈاکٹر تم الٹی بات کہہ رہے ہو۔ وہ صرف باپ ہیں۔

ڈاکٹر : نہیں۔ صرف مرد۔ جسے اپنے خدا کی تلاش ہے۔ وہ کسی کو نہیں جانتے۔ اپنی بیٹی کو بھی نہیں۔ وہ شہناز میں شہناز نہیں دیکھتے۔ وہ اس کے چہرے میں صرف اپنی بیوی کا عکس دیکھتے ہیں۔ زندگی کی ہر چیز ان کے لیے صرف ایک یاد ہے۔ صرف ایک نشانی۔ ہر چیز۔ شہناز بھی!

(موسیقی)

ناصر : زندگی ایک معمہ سے کم نہیں ہے ڈاکٹر منصور۔ میں نے اپنا کوئی راز تم سے نہیں چھپایا۔ مجھے ہمیشہ یہی محسوس ہوتا رہا جیسے ہم دونوں جنم جنم کے ساتھی ہیں۔ ہمیشہ سے، ازل سے۔ یا شاید ہم دونوں ایک ہیں۔ ایک ہی وجود کی دو شکلیں صرف ہمارے نام جدا جدا ہیں۔ لیکن اب جبکہ زندگی کی شام کے سائے گہرے ہو رہے ہیں، مجھے یوں محسوس ہو رہا ہے جیسے ہم دونوں ایک دوسرے کے اتنے قریب ہو کر بھی اجنبی تھے۔

ڈاکٹر : تم بہت تنہا ہو ناصر۔

ناصر : ہاں ڈاکٹر میں بہت تنہا ہوں۔ میں اپنا سب کچھ کھو بیٹھا ہوں۔ سب کچھ۔ وہ یادیں بھی جو زندگی کا سرمایہ تھیں۔ ہنستے اور مسکراتے ہوئے دنوں کی بہاریں۔ قہقہے مارتے ہوئے جنوں انگیز موسموں کی یادیں۔ گرم سانسوں سے دہکتی اور مہکتی ہوئی محبت کی یادیں۔ ڈاکٹر شاید مجھے اب مر جانا چاہیئے۔

ڈاکٹر : (افسردگی سے ہنستا ہے) اب مر جانا چاہیئے۔

ناصر : ہوں کہ شاید تم ٹھیک کہتے ہو۔ شاید میں بہت پہلے مر چکا ہوں۔ پندرہ برس پہلے۔ اس کے ساتھ ہی جو میری زندگی تھی۔ مگر میں نے اپنے آپ کو دھوکے میں رکھا۔ میں نے ایک چھوٹی جنت بسائی، جس میں میں تھا اور وہ تھی جو مر گئی۔ اور مر کر شہناز کے روپ میں زندہ ہو گئی۔ ڈاکٹر تمہیں معلوم ہے شہناز نے مجھ سے کیا کہا؟

ڈاکٹر : وہی جو ہر لڑکی کسی نہ کسی وقت اپنے باپ سے کہتی ہے۔ کبھی خاموشی سے کبھی

نیچی نگاہوں سے، کبھی زبان سے اور کبھی صرف ایک ایسی مسکراہٹ سے
جو آئینہ دیکھ کر اس کے ہونٹوں پر بکھر جاتی ہے۔

ناصر: ہاں ڈاکٹر، مگر میں اسے برداشت نہیں کر سکتا۔ شہناز میری ہے۔ وہ میرے سوا کسی
اور کی نہیں ہو سکتی۔ میں اس کے بغیر زندہ نہیں رہ سکوں گا۔

ڈاکٹر: نہیں ناصر، ایسا نہ کہو۔ ایسا نہ سوچو۔

ناصر: مگر کیوں۔ میں نے اسے پالا ہے۔ اس کے لیے اپنی ساری زندگی قربان کی ہے۔ وہ
میری اداس اور مایوس زندگی کا آخری سہارا ہے۔ گزری ہوئی صبحوں کی آخری کرن ہے۔ اس کی
جدائی برداشت نہیں کر سکتا۔

ڈاکٹر: یہ غم ہر باپ کو برداشت کرنا پڑتا ہے۔

ناصر: نہیں نہیں۔ میں کسی کا باپ نہیں ہوں۔ میری کوئی بیٹی نہیں ہے۔ میں صرف اس کا
ہوں جو شہناز کے روپ میں زندہ ہے۔ اسے کوئی مجھ سے نہیں چھین سکتا۔ انور بھی نہیں۔
تمہیں معلوم ہے ڈاکٹر شہناز کو انور سے محبت ہو گئی ہے اور وہ اس سے شادی کرنا چاہتی ہے۔
اور شادی کے معنی تم جانتے ہو ڈاکٹر۔

ڈاکٹر: ایک نیا گھر۔

ناصر: انور نے اسے مجھ سے چھین لیا ہے ڈاکٹر۔ اسے میری محبت کی ضرورت نہیں رہی۔
اس کے لیے میں صرف ماضی کی چیز بن چکا ہوں، جسے ختم ہو جانا چاہیے۔

ڈاکٹر: ہر باپ کا ازلی اور ابدی المیہ یہی ہے میرے دوست۔ زندگی مستقبل کی امانت ہے۔
ہر نیا گھر جس کی بنیاد رکھی جاتی ہے مستقبل کی حدوں کو اور آگے بڑھا دیتا ہے۔ تمہیں
اس المیہ کو قبول کر لینا چاہیے۔

ناصر: نہیں نہیں نہیں! اوہ خداوند میں اعتراف نہیں کرنا چاہتا۔ حقیقت کا چہرہ اتنا
تاریک ہے کہ میں اسے اپنی نظروں سے بھی چھپانا چاہتا ہوں۔ مگر چھپا نہیں سکتا۔ میں
اعتراف پر مجبور ہوں ڈاکٹر ——— وہ انور کی محبت میں مجھ سے نفرت کرنے لگی ہے۔
نفرت ہے اسے مجھ سے!

ڈاکٹر: مستقبل کی امانت مستقبل کے حوالے کر دو۔ وہ تم سے محبت کرنے لگے گی۔

ناصر: نہیں۔ مستقبل صرف ایک دھوکا ہے۔ میں کسی ایسے مستقبل کو نہیں مانتا جس کا

مجھ سے کوئی تعلق نہ ہو۔ شہناز میری محبت کی یادگار ہے۔ اسے صرف مجھ سے محبت کرنی چاہیے۔

ڈاکٹر: یہ محبت نہیں خودغرضی ہے ناصر۔

ناصر: ہر محبت خودغرضی ہوتی ہے ڈاکٹر۔

ڈاکٹر: ہاں تم اس حقیقت کو نہیں سمجھ سکے۔ اسی لیے باپ بن کر بھی باپ نہیں ہو۔

ناصر: اوہ۔ یہ تم مجھ سے کہہ رہے ہو ڈاکٹر — تم — جسے لوگ ازلی کنوارا کہتے ہیں۔

ڈاکٹر: (افسردگی سے ہنستا ہے) تم یہ بھول رہے ہو ناصر کہ میں تمہارا سایہ ہوں یا شاید ہم دونوں ایک ہیں۔ صرف کاتبِ تقدیر کے قلم کی ایک لغزش نے ہمیں ایک دوسرے سے جدا کر دیا ہے۔

ناصر: ڈاکٹر میرے دل میں ابھی ایک خیال آیا ہے۔ اوہ خداوندا اب سب کچھ ٹھیک ہو جائے گا سب کچھ۔ مجھے صرف تمہاری مدد کی ضرورت ہے ڈاکٹر (پُراسرار سرگوشی میں) سنو! مجھے میرے سوال کا جواب دو۔ تمہیں شہناز سے محبت ہے۔ ہاں تم انکار نہیں کر سکتے۔ میں اس راز کو جانتا ہوں کہ تم نے کیوں شادی نہیں کی۔ بچپن سے وہ تمہاری روح پر حکومت کرتی ہے۔ میری طرف دیکھو تم انکار کر سکتے ہو؟

ڈاکٹر: نہیں! مجھے اقرار ہے۔

ناصر: بس ٹھیک ہے۔ شہناز کو تم سے شادی کرنی پڑے گی!

ڈاکٹر: شادی! یہ تم کیا کہہ رہے ہو؟

ناصر: میں ٹھیک کہہ رہا ہوں تم سے شادی کر کے وہ اسی گھر میں رہے گی۔ انور اسے مجھ سے جدا نہیں کر سکے گا۔

ڈاکٹر: تم۔ تم۔ تم پاگل ہو گئے ہو۔

ناصر: سنو۔ بیٹھ جاؤ۔ تم اعتراف کر چکے ہو کہ تمہیں اس سے محبت ہے۔

ڈاکٹر: ہاں مجھے انکار نہیں ہے۔ وہ مجھے دنیا بھر سے زیادہ عزیز ہے۔ اسے مسکراتا ہوا دیکھنے کے لیے میں اپنی جان تک دے سکتا ہوں۔ مجھے یہ محسوس ہوتا ہے، جیسے میری زندگی صرف اس کی محبت سے قائم ہے۔ مگر — مگر میں یہ نہیں جانتا کہ یہ محبت کس قسم کی ہے۔ میں اسے بیان نہیں کر سکتا۔ یہ میری روح کا ایک ایسا تجربہ ہے

جسے ہمیشہ گونگا رہنا چاہیئے۔ میں صرف یہ جانتا ہوں کہ محبت یا جو کچھ بھی یہ ہے خواہش سے بلند ہے۔ شاید میں فطرتاً صرف ایک باپ ہوں۔

(موسیقی)

(انور اور شہناز کا ملا جلا قہقہہ جس کی بازگشت پہاڑیوں میں سنائی دیتی ہے)

شہناز : سنو ــــ دلہن کی طرح پھولوں سے لدی ہوئی وادی ہماری ہنسی کا جواب دے رہی ہے۔ (قہقہہ لگاتی ہے۔ پھر بازگشت سنائی دیتی ہے) ــ سنا تم نے؟

انور : (ہنستا ہے) فطرت ہماری محبت کا خیر مقدم کر رہی ہے شہناز۔ دیکھو موسم خود بخود کتنا رنگین ہو گیا ہے۔ دور پہاڑیوں کی برف پوش چوٹیوں پر سفید پوش ابر پارے ہاتھ میں ہاتھ دیئے رقص کر رہے ہیں۔ بھینی بھینی خوشبو سے مہکتی ہوئی ہوا کے جھونکے مبارک باد کی شہنائی بجاتے جا رہے ہیں۔

شہناز : (قہقہہ مارتی ہے) آج میں کتنی خوش ہوں انور۔ مجھے یوں محسوس ہو رہا ہے جیسے دنیا ہمارے لیے جنت بن گئی ہو۔

انور : شہناز آؤ ہم دونوں ایک دوسرے سے وعدہ کریں کہ ہم اس جنت سے کبھی باہر نہیں جائیں گے۔ ہمیں کبھی ایک دوسرے کے سوا کسی کی ضرورت محسوس نہیں ہو گی شہناز صرف انور کی ہو گی اور انور صرف شہناز کا۔

شہناز : میں وعدہ کرتی ہوں انور۔

انور : اور میں بھی تم سے وعدہ کرتا ہوں۔

شہناز : انور کیا سچ مچ ہم ہمیشہ اتنے ہی خوش رہیں گے۔

انور : ہاں شہناز۔ ہماری محبت کی طرح ہماری مسرت بھی ابدی ہو گی۔

شہناز : انور۔ میرے انور!

انور : کیا سوچنے لگیں شہناز؟

شہناز : انور کہیں یہ سب کچھ صرف ایک خواب تو نہیں ہے۔

انور : محبت کا حسن زندگی کی ہر حقیقت کو ایک خواب کی طرح دلکش اور حسین بنا دیتا ہے۔ جب تک ہماری محبت زندہ ہے یہ حسین خواب ختم نہیں ہو گا شہناز۔

شہناز : ہوں۔

انور : میری طرف دیکھو۔ میری آنکھوں میں کچھ نظر آیا تمہیں۔ کیا نظر آیا۔ میری محبت۔
شہناز : نہیں۔ میری محبت کا عکس۔ (دونوں ہنستے ہیں پہاڑیاں پھر گونجنے لگتی ہیں)

(موسیقی)

ناصر : ڈاکٹر تم دیکھ رہے ہو، وہ مجھ سے کتنی بیزار ہے۔ اس نے کل سے مجھ سے بات نہیں کی ہے۔ میری طرف دیکھا تک نہیں ہے جسے میں نے زندگی دی، وہ مجھے اپنا دشمن سمجھ رہی ہے۔

ڈاکٹر : زندگی کسی کی ملکیت نہیں ہے ناصر۔ اسے ایک ہاتھ سے دوسرے ہاتھ میں، ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتا رہنا چاہیئے۔ تم زندگی کو صرف اپنی ملکیت بنا کر رکھنا چاہتے ہو۔ یہی تمہارا گناہ ہے۔

ناصر : نہیں۔ یہ میرا گناہ نہیں ہے۔ میں ایک مظلوم انسان ہوں جسے دھوکا دیا گیا۔ اس کی ماں نے مجھ سے وعدہ کیا تھا کہ وہ کبھی مجھ سے جدا نہیں ہوگی۔ لیکن اس نے مجھ سے بیوفائی کی وہ مجھے چھوڑ کر چلی گئی۔ لیکن مجھے اس سے محبت تھی ڈاکٹر۔ میں نے اس کی نشانی کو گلے لگا لیا۔ میں نے اپنی زندگی کو خواب بنا دیا۔ مجھے کیا معلوم تھا کہ قسمت مجھ سے میرا یہ جھوٹا خواب بھی چھین لے گی۔ اور تم اس کے باوجود مجھے گناہ گار کہتے ہو۔

ڈاکٹر : یہ آدم کے بیٹوں کی تقدیر ہے ناصر۔

ناصر : مگر یہ حوا کی بیٹیاں ہم سے کس بات کا انتقام لیتی ہیں۔ محبوبہ بن کر۔ بیوی بن کر۔ بیٹی بن کر۔

ڈاکٹر : یہ ان کی تقدیر ہے۔ فطرتاً انہیں صرف ماں بننا چاہئے ہے۔

ناصر : کتنا ہولناک ہے تقدیر کا یہ کھیل۔ اچھا یوں ہی سہی۔ اسے بلاؤ — میں اسے انور سے شادی کی اجازت دے دوں۔ اس سے کہو میں اس سے بات کرنا چاہتا ہوں۔

(وقفہ)

شہناز : بابا آپ نے مجھے بلایا ہے؟

ناصر : (سرد لہجے میں) بیٹھ جاؤ۔ مجھے تم سے کچھ بات کرنی ہے۔

شہناز : جی!

ناصر : تمہیں یقین ہے کہ تم انور کے ساتھ خوش رہ سکو گی؟

شہناز: جی!

ناصر: سوچ لو۔ کل تک میرا خیال کچھ اور تھا مگر آج میں نے اپنا فیصلہ بدل دیا ہے۔ میں تمہیں روکنا نہیں چاہتا۔ میں صرف یہ چاہتا ہوں کہ تم جو کچھ کرنا چاہتی ہو اس کی ذمہ داریوں کو پوری طرح سمجھ لو۔ انور ابھی صرف ایک خذ باقی نوجوان ہے۔ اس نے ابھی اپنی تعلیم مکمل نہیں کی۔ اور اس کے پاس گھر کی دولت اور جائیداد بھی نہیں ہے۔

شہناز: جی۔

ناصر: اور میں تمہیں یہ بھی صاف صاف بتا دینا چاہتا ہوں کہ میرے پاس جو کچھ ہے، میں اسے صرف اس لیے تباہ کرنے پر آمادہ نہیں ہوں کہ میری بیٹی کو ایک مفلس، قلاش اور ناکارہ نوجوان پسند آگیا۔

شہناز: مجھے امید ہے بابا کہ انور آپ کی مدد کے بغیر اپنا اور میرا بوجھ اٹھا سکیں گے۔

ناصر: ہوں، ہر لڑکی یہی سوچتی ہے مگر زندگی صرف امیدوں کے سہارے نہیں بسر کی جا سکتی۔ بہر حال یہ تمہارے سوچنے کی باتیں ہیں۔ اس کے بعد بھی اگر تم اپنے پہلے فیصلے پر قائم ہو تو میری طرف سے تمہیں اجازت ہے۔ تم انور سے شادی کر سکتی ہو۔

شہناز: مجھے آپ سے یہی امید تھی بابا۔ آپ کچھ دن سے مجھ سے ناراض ہیں۔ یہ خیال میرے لیے سوہان روح تھا مگر...... مگر آپ مجھے معاف کر دیجئے بابا۔

ناصر: ٹھیک ہے زندگی اسی کا نام ہے میں بیمار ہوں، اور مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اب۔ شاید۔ بہت زیادہ دیر نہیں ہے۔

شہناز: بابا۔

ناصر: لیکن یقیناً یہ میری خود غرضی ہوتی اگر میں تمہیں صرف اپنے آرام کے لیے اپنے سکون اور راحت کے لیے اس کی اجازت نہ دیتا۔ اس وقت مجھے ایسا محسوس ہو رہا ہے جیسے میرے سر سے بہت بڑا بوجھ اتر گیا ہے۔ رہ گئی دولت اور جائیداد کی بات، تم شاید مجھے ایک ظالم باپ سمجھ رہی ہو گی، ظالم اور کنجوس جسے اپنی دولت اولاد سے زیادہ پیاری ہے۔

شہناز: نہیں بابا۔

ناصر: میری بات سنو۔ میں تم سے اپنی صفائی نہیں پیش کرنا چاہتا۔ نہ تم سے اظہار

خوشنودی کا طالب ہوں۔ مَیں نے یہ فیصلہ صرف اس لیے کیا ہے تاکہ ضرورت پڑنے پر تمہارے کام آئے۔ میرے بعد ڈاکٹر منصور اس کی دیکھ بھال کریں گے اور وقت آنے پر تمہارے حوالے کریں گے۔ تمہیں کچھ کہنا ہے؟

شہناز : نہیں۔

ناصر : تم جا سکتی ہو۔

شہناز : بابا۔ بابا مجھے معاف کر دیجئے بابا...... مجھے معاف کر دیجیے۔ شاید میں نے آپ کو بہت تکلیف پہنچائی ہے۔ مجھے معاف کر دیجیے۔ میرے تنہا بیمار اور اداس بابا۔ مجھے معاف کر دیجیے۔

ناصر : جاؤ انور کو میرا فیصلہ سنا دو۔ اگلے مہینے میں اپنے فرض سے ادا ہو جاؤں گا۔

(شادی کی موسیقی اُبھر کر ڈوب جاتی ہے)

ناصر : وہ چلی گئی ڈاکٹر۔ وہ چلی گئی۔

ڈاکٹر : ہر بیٹی کو ایک دن جانا ہوتا ہے ناصر!

ناصر : ڈاکٹر کیا وہ مجھے بھول جائے گی؟ اسے کبھی اس گھر کے در و دیوار یاد نہیں آئیں گے؟ جہاں اس نے زندگی کے اٹھارہ برس گزارے۔ کبھی وہ بستر یاد نہیں آئے گا جس پر وہ لوٹ کر وہ سویا کرتی تھی؟ وہ آنکھیں یاد نہیں آئیں گی جو اٹھارہ برس صرف اس کی صورت دیکھتے دیکھتے دُھندلی پڑ گئیں؟

ڈاکٹر : ہاں۔ یاد آئیں گی۔ مگر ایک بھولے ہوئے خواب کی طرح جو ماضی میں گم ہو چکا ہو۔

ناصر : نہیں ڈاکٹر نہیں۔ ایسا نہ کہو۔ ایک دن آئے گا جب وہ مجھے یاد کرے گی۔ بھولے ہوئے خواب انتقام لیتے ہیں ڈاکٹر۔ اسے لوٹنا پڑے گا یہیں اسی پرانے گھر میں جسے وہ ماضی کی امانت سمجھ بیٹھی ہے وہ آئے گی۔ اس کی آنکھوں میں آنسو ہوں گے۔ ایک تنہا اور اُداس روح کی طرح اس گھر کی ویرانیوں میں بھٹکتی پھرے گی۔

(موسیقی)

شہناز : انور تمہیں یاد ہے آج بابا کی پانچویں برسی ہے۔

انور : (طنزاً) ہوں۔ بھول سکتا ہوں بھلا۔ کل سے کم از کم دو ہزار بار تو یاد دلا چکی ہو۔

شہناز : اور یاد نہ دلاؤں تو آپ شکایت کرتے ہیں کہ پہلے سے کیوں نہیں کہا۔

انور : تو اس کا مطلب یہ تو نہیں ہے کہ تم ٹوٹے ہوئے ریکارڈ کی طرح ایک ہی بات دہراتی رہو۔

شہناز : کیا بات ہے انور۔ تمہیں اتنا غصہ کیوں آرہا ہے؟

انور : پھر کیا کروں؟ کوئی ایک بات ہو تو آدمی برداشت بھی کرلے۔ دفتر کی فکر ایک طرف۔ تمہاری فرمائش دوسری طرف۔ کبھی ننھے کی سالگرہ ہے۔ کبھی بابا کی برسی ہے۔

شہناز : تو گھر کی باتیں آپ سے نہ کیا کروں، آپ کہہ دیجئے۔

انور : سو بار کہہ چکا ہوں۔ ہزار بار کہہ چکا ہوں۔ مجھے تمہارے اس گھر سے اور اس کی باتوں سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ بس اب میں جانتا ہوں تم ٹسوے بہانے لگو گی۔

شہناز : آپ کو تو خدا جانے کیا ہو گیا ہے۔

انور : ہاں ہاں۔ غلطی تو صرف میری ہے۔ سب سے پہلی غلطی تو یہ تھی کہ میں نے شادی کرلی۔

شہناز : انور!

انور : اسی لیے بڑے بوڑھے کہتے ہیں کہ یہ محبت وحبت سب فراڈ ہے۔ چار دن کا چونچلا ہوتا ہے۔ اس کے بعد میاں صاحب نون تیل لکڑی کرنے پھرتے ہیں اور بیوی صاحبہ کو پوتڑے دھونے سے فرصت نہیں ہوتی۔

شہناز : پھر تم نے سب جان بوجھ کر بھی شادی کیوں کی؟

انور : میں تو بہیں گیا تھا محترمہ۔ مجھے کیا معلوم تھا کہ شادی کے بعد آپ کو دنیا کی ہر چیز کی ضرورت ہوگی۔ سوائے میرے۔ آپ کے بچوں کے لیے کپڑے چاہئیں، جوتا چاہیئے۔ کھلونے چاہئیں، کتابیں چاہئیں، اور نہ مجھے کچھ نہیں چاہیئے۔ بیوی کی محبت بھی نہیں چاہیئے نا

شہناز : آخر آپ کیا کہنا چاہتے ہیں؟ یہ گھر صرف میرا تو نہیں ہے۔ یہ بچے بھی آپ ہی کے ہیں۔

انور : جی ہاں۔ گھر بھی میرا ہے۔ بچے بھی میرے ہیں۔ صرف آپ میری نہیں ہیں۔

شہناز : انور!

انور : انور مر گیا۔ انور اسی دن مر گیا تھا جس دن اس نے شہناز کو بیوی بنایا تھا۔ کیا کیا رنگین خواب دیکھے تھے (لہجہ بگاڑ کر) انور صرف شہناز کا ہوگا۔ شہناز صرف انور کی ہوگی۔ ہماری مسرتیں ہماری محبت کی طرح ابدی ہوں گی۔ ہمارا گھر سچ مچ ایک جنت ہوگا۔ کیا خوب جنت ہے! دوزخ اس جنت کو دیکھ لے تو شرما جائے۔ ہاں خوب پھوٹ پھوٹ کر روؤ اور دعا مانگو کہ میں مر جاؤں۔ اس کے بعد تم اپنے ننھے کو اور اپنے گھر کو لے کر بیٹھی رہنا

(شہناز روتی رہتی ہے ـــــ موسیقی)

ڈاکٹر: آؤ شہناز۔ اتنی چپ چپ کیوں ہو؟

شہناز: آج بابا کی پانچویں برسی ہے ڈاکٹر۔

ڈاکٹر: ہاں اچھا کیا تم آ گئیں۔ مرحوم کی روح خوش ہو جائے گی۔

شہناز: ڈاکٹر مجھے یقین نہیں ہے کہ بابا نے مجھے دل سے معاف کر دیا تھا۔

ڈاکٹر: نہیں شہناز تمہیں ایسی باتیں نہیں سوچنی چاہئیں۔ وہ تم سے محبت کرتے تھے۔ محبت ہمیشہ معاف کر دیتی ہے ہاں، انور نہیں آئے؟ (شہناز چپ رہتی ہے) کیوں کیا بات ہے شہناز؟

شہناز: (رقت بھری آواز میں) ان کی طبیعت خراب ہے ڈاکٹر۔ آج صبح سے کہہ رہے تھے چلنے کو۔ مگر میں نے ہی منع کر دیا۔

ڈاکٹر: طبیعت خراب ہے اور تم نے مجھے خبر تک نہیں کی شہناز، ناصر نے مجھ پر بہت بڑا ظلم کیا ہے اپنی ساری جائیداد کی نگرانی میرے سپرد کر کے۔ تم لوگ میرے بارے میں خدا جانے کیا سوچتے ہوگے۔ یہاں جو کچھ ہے تمہارے باپ کا ہے اور میں بدنصیب اس پر سانپ کی طرح بیٹھا ہوں۔

شہناز: نہیں ڈاکٹر۔ اس میں آپ کا کیا قصور ہے!

ڈاکٹر: میں جب دیکھتا ہوں کہ انور پریشان ہے اور ان کے ساتھ تمہیں اور تمہارے بچوں کو تکلیف ہو رہی ہے تو مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے یہ سب کچھ میں نے کیا ہے۔ شہناز تم مجھے معاف کر دو!

شہناز: نہیں ڈاکٹر۔ آپ کے دل میں نہ جانے کیوں یہ خیال آ رہا ہے۔

ڈاکٹر: تم نے مجھے انور کی بیماری تک کی خبر نہیں دی۔ کبھی تم مجھے اپنے گھر کی کوئی بات نہیں بتاتیں۔ میں خود آ جاؤں اور اپنی آنکھوں سے دیکھ لوں تو اور بات ہے۔ مگر تم نے اپنی طرف سے کبھی یہ نہیں سوچا کہ میرے دل میں بھی آخر تمہاری محبت ہے۔ یہ سچ ہے کہ میں تمہارے لیے کچھ نہیں ہوں مگر کیا تمہیں یہ بھی یاد نہیں رہا کہ تمہارے بابا مجھے اپنا سایہ کہتے تھے؟

شہناز: مجھے سب یاد ہے ڈاکٹر۔ میں جانتی ہوں آپ مجھ سے بالکل بابا کی طرح محبت

کرتے ہیں۔ بلکہ شاید آپ کی محبت ان سے بھی زیادہ ہے۔ مگر ڈاکٹر ایک گھروالی عورت کو گھر کی باتیں باہر نہیں کہنی چاہییں۔

ڈاکٹر : باہر۔ ہاں۔ یہی تو ہے۔ تم مجھے غیر سمجھتی ہو۔

شہناز : نہیں نہیں۔ ایسا نہیں ہے۔ میں آپ کو بابا کی جگہ سمجھتی ہوں۔

ڈاکٹر : پھر کہو بیٹی۔ پھر کہو۔

شہناز : بابا۔

ڈاکٹر : میری بیٹی میری شہناز!

شہناز : بس اب میں آپ کو بابا ہی کہا کروں گی۔ آپ کو خوشی ہوتی ہے۔ ہوتی ہے نا؟

ڈاکٹر : ہاں۔

شہناز : (ہنستی ہے) بابا!

ڈاکٹر : بیٹی، ناصر نے وصیت کی تھی کہ ان کی جائیداد اور دولت اس وقت تمہارے حوالے کی جائے جب تم دوبارہ اس گھر میں لوٹ آجاؤ۔ ناصر کا خیال تھا کہ ایک دن ایسا ضرور آئے گا۔ بیٹی میں بھی اس فرض کے بوجھ تلے دبا ہوا ہوں۔ اگر تم یہاں آکر رہنے لگو تو میں یہ سب کچھ تمہارے حوالہ کرکے اپنے فرض سے سبکدوش ہو جاؤں۔

شہناز : نہیں بابا۔ ہر عورت کو اپنا گھر الگ بسانا پڑتا ہے جہاں وہ اپنے شوہر اور بچوں کے ساتھ رہ سکے۔

ڈاکٹر : شوہر اور بچے تو یہاں بھی رہ سکتے ہیں شہناز۔

شہناز : مگر یہ ان کا گھر نہیں ہوگا۔ آدم کی اولاد اگر نئے گھر نہ بساتی تو دنیا کبھی آباد نہ ہوتی۔

ڈاکٹر : مگر بیٹی یہاں تو سب کچھ ہے اور تم وہاں تکلیف اٹھاتی ہو۔

شہناز : نہیں بابا۔ میرا وہی ہے جو انور مجھے لاکر دیتے ہیں۔ اسی میں مجھے آرام ہے۔ اچھا، اب میں چلتی ہوں۔ پھر کسی دن آؤں گی۔ خدا حافظ!

ڈاکٹر : خدا حافظ!

(موسیقی)

انور : شہناز، شہناز۔ (ہنستا ہے) ارے یہاں آؤ جلدی۔ دیکھو تمہارے لیے میں کیسی اچھی ساری لایا ہوں۔ یہ دیکھو۔ اور جناب اس کے جواب میں آپ کو ہمارا بہت بہت

شکریہ ادا کرنا پڑے گا۔

شہناز : (ہنس کر) بہت بہت شکریہ۔ واقعی بہت اچھی ہے۔ اچھا صاحب اور دکھایئے اور کیا لائے ہیں۔

انور : او، ذرا جلدی سے آنکھیں بند کر لیجیے۔ جھٹ پٹ۔ بند بند بند۔ ابھی نہ کھولیے گا۔ ہاں اب دیکھئے۔

شہناز : اوہ! لاکٹ۔ ہائے اللہ، کتنا اچھا ہے لائیے!

انور : اونہوں پہلے شکریہ!

شہناز : بہت بہت شکریہ (دونوں ہنستے ہیں) اچھا جناب اور دکھایئے اور کیا لائے ہیں۔

انور : بس جناب اور کچھ نہیں۔ آج کمپنی سے بونس ملا تھا۔ سب کا سب آپ کی نذر ہو گیا۔

شہناز : اور ننھے میاں کے لیے کچھ نہیں لائے!

انور : ننھے میاں کے لیے۔ ہاں ہاں۔ لایا ہوں۔ یہ دیکھو یہ چھوٹی سی چوں چوں کرتی ہوئی چڑیا۔ کتنی اچھی ہے۔

شہناز : غضب کر دیا آپ نے جاڑے سر پر کھڑے ہیں ننھے میاں کے لیے کچھ گرم کپڑے ہی لیتے آتے۔ آپ نے تو میری خوشی خاک میں ملا دی۔

انور : بیگم!

شہناز : اس میں خفگی کی کوئی بات نہیں ہے انور۔ تم خود سوچو ــــ یقین کرو اگر تم اپنے لیے سوٹ کا کپڑا اور ننھے کے لیے دو چار چھوٹی موٹی چیزیں لیتے آتے تو مجھے اس ساری اور لاکٹ سے زیادہ خوشی ہوتی۔

انور : تو آگ لگا دو انہیں۔ ہے جاؤ۔

شہناز : انور۔ بگڑو نہیں۔ ذرا ٹھنڈے دل سے سوچو۔

انور : چپ ہو جاؤ۔ تمہیں میری خوشی کی کوئی پروا نہیں ہے۔ تمہیں صرف اپنی خوشی چاہیے۔ اپنے شوہر اور اولاد کا آرام چاہیے۔ تمہیں اس انور کی کوئی پروا نہیں ہے جو شوہر بننے سے پہلے تمہارا محبوب تھا۔

شہناز : اوہ۔ میں تمہیں کس طرح سمجھاؤں۔ وقت اور موسم کے ساتھ زندگی کے تقاضے اور ضرورتیں بھی بدلتی جاتی ہیں انور۔

انور : مگر تم نے مجھ سے عہد کیا تھا کہ ہم دونوں کو ایک دوسرے کے سوا اور کسی چیز کی ضرورت نہیں ہوگی تمہیں یاد ہے؟

شہناز : ہاں یاد ہے۔

انور : تم نے مجھے دھوکا دیا شہناز۔ تم نے مجھ سے جھوٹ بولا۔ تمہیں اب مجھ سے محبت نہیں رہی۔ تمہیں اب صرف ایک ایسے آدمی کی ضرورت ہے جو تمہارا اور تمہارے بچے کا کفیل ہو سکے۔ یہ کام یتیم خانے کا منیجر بھی کر سکتا ہے۔ تمہیں میری کیا ضرورت ہے؟

شہناز : انور!

انور : ہٹ جاؤ میرے سامنے سے۔ دور ہو جاؤ۔

شہناز : انور خدا کے لیے مجھ پر رحم کرو۔ میں نے تم سے کوئی جھوٹ نہیں بولا۔ میں نے تمہیں کوئی دھوکا نہیں دیا۔ مجھے سمجھنے کی کوشش کرو انور۔ مجھے معاف کر دو۔

انور : نہیں نہیں۔ دور ہو جاؤ۔ بس تمہاری صورت نہیں دیکھنا چاہتا (باہر نکل جاتا ہے)

شہناز : مجھے معاف کر دو انور۔ مجھے معاف کر دو۔ تم ایک عورت کے دل کو نہیں سمجھ سکتے۔ کبھی نہیں سمجھ سکتے۔

(موسیقی)

شہناز : آیئے بابا۔ آپ اس وقت کیسے آ گئے۔ کیا بات ہے بابا؟ اتنے پریشان کیوں ہیں؟

ڈاکٹر : انور کہاں ہے؟

شہناز : کیوں بابا؟ کیا بات ہے۔ کیا ہوا بابا۔ آپ کی آنکھوں میں آنسو کیوں ہیں؟

ڈاکٹر : بیٹی۔

شہناز : بولیے بابا۔

ڈاکٹر : تو نے مجھ سے کیوں چھپایا بیٹی۔ تو نے مجھے بتایا کیوں نہیں کہ انور تجھ سے محبت نہیں کرتا۔

شہناز : کون کہتا ہے؟ آپ سے کس نے کہا ہے؟ میں آپ سے سچ بتاتی ہوں۔ یہ بالکل غلط ہے۔ جھوٹ ہے۔ ضرور کسی دشمن نے آپ سے کہا ہے۔

ڈاکٹر : مجھ سے چھپا رہی ہے میری بیٹی۔

شہناز : نہیں بابا۔ ایسی تو کوئی بات نہیں ہے۔ گھر میں چھوٹی موٹی باتیں تو ہوتی رہتی ہیں

مگر کبھی کوئی ایسی بات تو نہیں ہوئی۔

ڈاکٹر: میں جانتا ہوں بیٹی تو مجھے کبھی نہیں بتائے گی۔ گھر والی عورت کے لیے اس کے شوہر اور بچوں کے سوا ساری دنیا غیر ہوتی ہے۔ اس کا باپ بھی اور میں تو پھر غیروں کا غیر ہوں۔

شہناز: نہیں بابا۔ میں تو آپ کو غیر نہیں سمجھتی۔ یقین کیجیے بابا دنیا میں انور اور نیھے کے بعد آپ ہی میرے لیے سب کچھ ہیں۔

ڈاکٹر: ہاں تو ٹھیک کہتی ہے۔ مگر میرے لیے صرف تُو سب کچھ ہے۔ صرف تُو۔

شہناز: بابا!

ڈاکٹر: (ضبط کرتے ہوئے) آج۔ انور میرے پاس آیا۔ مگر مجھ سے ملے بغیر صرف یہ لفافہ دے کر واپس چلا گیا ہے۔

شہناز: لفافہ!

ڈاکٹر: ہاں۔ یہ اس کا خط ہے (خط پڑھتا ہے)

ڈاکٹر صاحب۔ میں نے شہناز سے نباہ کی بہت کوشش کی مگر ممکن نہ ہوا۔ پانچ برس کے تجربے سے مجھے معلوم ہو گیا کہ اس کے دل میں میرے لیے ذرا سی محبت بھی نہیں ہے۔ کپڑے سینے اور کھانا پکانے کا کام درزی اور باورچی سے لیا جا سکتا ہے۔ بچوں کو خیراتی یتیم خانے والے پال سکتے ہیں۔ مجھے زندگی میں کسی اور چیز کی ضرورت تھی جو مجھے شہناز سے نہیں مل سکی۔ اس لیے میں اس کی تلاش میں کہیں اور جا رہا ہوں۔ شہناز سے کہہ دیجیے کہ اب وہ میرا انتظار نہ کرے اس کا گھر اور اس کے بچے اسے مبارک ہوں۔

شہناز: انور (روتی ہے)

ڈاکٹر: بیٹی!

شہناز: انہیں ڈھونڈیے بابا۔ انہیں تلاش کیجیے۔

ڈاکٹر: خط پڑھتے ہی میں سیدھا ایرپورٹ پہنچا تھا۔ ایک جہاز کی سیٹ دیکھنے پر معلوم ہوا کہ وہ ٹورسٹ کلاس میں ولایت کے لیے پرواز کر چکا ہے۔

شہناز: یہ تم نے کیا کیا۔ انور یہ تم نے کیا کیا!

ڈاکٹر: گھبراؤ نہیں بیٹی۔ میں خود اس کی تلاش میں ولایت جاؤں گا۔ اور جیسے بھی بن پڑا اسے اپنے ساتھ لاؤں گا۔

(موسیقی)

ڈاکٹر: تقدیر جب بگاڑ پر آتی ہے تو کوئی اسے سنوار نہیں سکتا۔ انور کا کوئی سراغ نہیں ملا۔ صبر کے سوا اب کوئی چارہ نہیں ہے بیٹی۔ اب تمہیں میرے ساتھ چلنا پڑے گا اپنے گھر بیٹی۔

شہناز: نہیں بابا میرا گھر ابھی موجود ہے۔ انور چلے گئے مگر ان کی نشانی میرے پاس ہے۔ میں اس گھر کو چھوڑ کر نہیں جاؤں گی۔

ڈاکٹر: مگر بیٹی۔

شہناز: آپ میری فکر نہ کیجیے۔ عورت کی زندگی میں ایسے مرحلے آتے ہی رہتے ہیں۔ پلک جھپکتے میں میرا اختر بڑا ہو جائے گا۔ مصیبت کے دن کٹ جائیں گے بابا میرے لیے اپنا دل تھوڑا نہ کیجیے۔

(موسیقی)

اختر: ہیلو امی۔ اُفوہ۔ آپ تو ہر وقت نہ جانے کیسے بور کاموں میں لگی رہتی ہیں۔ جب دیکھو مصروف رہیں کہتا ہوں کبھی ہم سے بھی بات کر لیا کیجیے۔

شہناز: (ہنستی ہے) تمہیں اپنی پڑھائی سے فرصت مل گئی۔

اختر: اُفوہ۔ تو یہ اس کا بدلہ لیا جا رہا ہے۔ خیر چلیے عوض معاوضہ گلہ ندارد۔ اچھا ایک بات کہیں آپ سے۔ مگر پلیز پہلے وعدہ کیجیے کہ ٹال مٹول نہیں کریں گی۔

شہناز: (ہنس کر) ارے واہ رے لڑکے۔ خود ہی کہتا ہے خود ہی جواب دیتا ہے۔ کچھ بتا تو سہی۔

اختر: پلیز پہلے وعدہ۔

شہناز: ہاں ہاں بابا کہہ تو دیا۔ کچھ بتا تو سہی۔

اختر: امی میں اپنے دوستوں کی دعوت کرنا چاہتا ہوں۔ برا مزا آئے گا امی۔ محمود ظفر طاہر سب آئیں گے۔

شہناز: ہوں۔ محمود، ظفر، طاہر اور؟

اختر: اور ــــ کیوں پوچھ رہی ہیں امی۔ بس یہی چار پانچ آدمی ہوں گے۔

شہناز: اوں ہوں۔ جب تک پوری فہرست نہیں بتاؤ گے دعوت نہیں ہوگی۔

اختر : اچھا بابا پوری فہرست سن لیجئے۔ محمود۔ ظفر۔ طاہر اور۔ اور۔ اور نزہت۔

شہناز : (ہنستی ہے) شر مارہا ہے۔

اختر : تو پھر ہو گئی نہ امی پکی ؟

شہناز : بالکل پکی۔

(موسیقی)

(مہمانوں کے ہنسنے بولنے کی آوازیں)

ظفر : مجھے آپ کے نظریہ سے بالکل اتفاق نہیں ہے محمود صاحب۔ جناب من۔ آپ نے صرف گھوڑے کو گاڑی کے آگے باندھنے کی کوشش کی ہے۔ تخلیق کا سمبل عورت نہیں مرد ہے۔ اگر آپ کا نظریہ درست ہوتا جناب من تو حوّا کو آدم سے پہلے پیدا ہونا چاہیئے تھا۔

طاہر : اور آدم کو حوّا کی پسلی سے نکلنا چاہیئے تھا۔

ظفر : جی جناب من۔ کیوں نزہت صاحبہ آپ کا کیا خیال ہے ؟

نزہت : اجی جناب من صاحب۔ آپ نے فیصلہ سنا دیا۔ اب کس کی مجال ہے جو اختلاف کر سکے۔ مگر حضور نے یہ نہیں سوچا کہ تخلیق کی یہ ساری علامتیں ایسے معاشروں میں پیدا ہوتی ہیں جن میں برتری کا رتبہ مرد کو حاصل ہے۔ اس کے برعکس اگر آپ ان قوموں کی تاریخ دیکھیں جو فطرت کے سیدھے سادے اصولوں کے مطابق عورت کی برتری کے نظریہ پر قائم تھیں تو وہاں آپ کو تخلیق کا سمبل عورت کی صورت میں ملے گا۔

محمود : جی جناب من ملاحظہ فرمایا آپ نے۔

ظفر : تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ مرد اور عورت کا سب سے مقدس، سب سے قدیم اور سب سے عظیم رشتہ ماں اور بیٹے کا ہے۔

نزہت : جی جناب من۔ اور حضور کو یقین نہ ہو تو اپنے میزبان مسٹر اختر اور ان کی امّی کو دیکھ لیجئے۔

سب : ہیئر ہیئر !

ظفر : خواتین و حضرات !

سب : جناب من کہیئے۔

ظفر : اچھا جناب من۔ ہم صرف یہ فرما رہے تھے کہ اس مثال سے تو ہم بھی قائل ہو گئے کیونکہ ہمارے عزیز دوست اختر کو دیکھ کر ایک سعید اور سعادت مند بیٹے اور ان کی امّی

کے سوا اور کسی کا خیال آ ہی نہیں سکتا۔

(موسیقی) قہقہے

اختر : نزہت۔

نزہت : اوں۔

اختر : ایک بات تم سے پوچھوں ؟

نزہت : ہوں۔

اختر : نزہت میری امی تمہیں کیسی لگیں ؟

نزہت : (ہنستی ہے)

اختر : کیوں تم ہنس کیوں رہی ہو ؟

نزہت : (ہنستے ہوئے) میں سمجھی نہ جانے کتنی رومنٹک بات تم مجھ سے پوچھنے والے ہو۔

اختر : (جھینپ کر) ہاں۔ بات تو میں کچھ اور پوچھ رہا تھا۔ یہ تو میں نے ویسے ہی کہہ دیا۔

نزہت : (ہنستے ہوئے) بالکل جھوٹ۔ میں جانتی ہوں آپ اپنی امی کے سوا کچھ سوچ ہی نہیں سکتے۔

(موسیقی)

(ظفر، طاہر، محمود اور نزہت کی ملی جلی باتوں کا شور)

سب : مبارک ہو اختر۔ مبارک ہو بھئی بہت بڑا تیر مارا۔ بی۔ ایس۔ سی۔ میں فرسٹ کلاس فرسٹ نکال کر دیا میرے یار۔

اختر : شکریہ۔ شکریہ!

نزہت : اچھا جناب مبارک بادیں تو بہت قبول کر چکے۔ اب چلئے میرے ساتھ۔ میرے گھر۔ ڈیڈی بے چینی سے تمہارا انتظار کر رہے ہوں گے۔

اختر : مگر نزہت میں پہلے۔

نزہت : امی کے پاس جاؤ گے۔

سب : (قہقہہ) جانے دو نزہت ورنہ گھر میں داخلہ بند ہو جائے گا۔ (قہقہہ)

نزہت : بس آپ ہر وقت ایسی باتیں کرنا چھوڑ دیجئے۔ خود دیکھ لیجئے آپ کے ساتھی کتنا مذاق اُڑاتے ہیں۔ آیئے میرے ساتھ۔

اختر : چلو۔

(موسیقی)

ڈاکٹر : مبارک ہو بیٹی ۔ اختر فرسٹ کلاس میں پاس ہوا ہے۔ خدا نے تیری سن لی۔ تیرے دن پھر گئے۔ مگر وہ ہے کہاں۔ کیا بات ہے بیٹی؟

شہناز : کوئی خاص بات نہیں ہے بابا۔ میں خود اس کا انتظار کر رہی ہوں۔

ڈاکٹر : مگر وہ گیا کہاں؟

شہناز : شاید دوستوں کے ساتھ چلا گیا ہوگا۔

ڈاکٹر : دوستوں کے ساتھ۔ مگر اسے سب سے پہلے اپنی ماں کے پاس آنا چاہیئے تھا۔ بیٹی تیری آنکھوں میں آنسو ہا!

شہناز : یہ تو خوشی کے آنسو ہیں بابا۔ آج میرا بیٹا کامیاب ہوا ہے۔

ڈاکٹر : ہاں بیشک بیشک۔ مگر بیٹی۔ مجھے یہ بات کچھ اچھی نہیں لگی۔ اسے دوستوں کے ساتھ جانا تھا تو بعد میں جا سکتا تھا۔ دوست ماں سے زیادہ تو خوش نہیں ہو سکتے۔ میں کہتا ہوں اس نے یہ سوچا کیوں نہیں۔ تو مجھ سے چھپا رہی ہے بیٹی۔ مگر دل کا رنج تیرے چہرے سے ظاہر ہے بیٹی۔

شہناز : (روتے ہوئے) نہیں بابا۔ نہیں بابا نہیں۔ آج میں بہت خوش ہوں۔ بہت خوش ہوں۔ آج میری محنت ٹھکانے لگی ہے۔ آج مجھے یوں محسوس ہو رہا ہے جیسے زندگی نے مجھے سب کچھ دے دیا ہے۔ سب کچھ!

(موسیقی)

اختر : امی۔ دیکھیئے جناب۔ آپ کل میرے دیر سے آنے پر اتنا رنج کر رہی تھیں۔ آج میں اس کے بدلے میں آپ کو ایک بہت بڑی خوشخبری سناتا ہوں۔

شہناز : کیا خوشخبری ہے بیٹا!

اختر : ٹھہریئے پلیز۔ پہلے پوری بات سن لیجیئے۔ خوشخبری سنانے ہی ایں جناب مٹھائی سے شوق کریں گے۔

شہناز : (ہنستی ہے) ارے بات تو بتا۔

اختر : مٹھائی صرف ہم نہیں کھائیں گے بلکہ ہمارے تمام دوست کھائیں گے اور جبھی ہم سب مل کر کھائیں گے تبھی اکیلے نزہت کے لیے ان کے گھر جائے گی۔

شہناز : اوہ۔ شرطیں کیوں گنوا رہا ہے، جیسے کبھی کھلائی تھوڑی ہے۔
اختر : خوشخبری سننے کے بعد خوشی سے بے ہوش ہونے کا پروگرام قطعی ممنوع ہے۔
شہناز : (ہنستے ہوئے) شریر کہیں کا۔ کچھ مُنہ سے بھی پھوٹے گا۔
اختر : سنیئے پلیز ——— خوب غور سے سنیئے۔ خوشخبری یہ ہے کہ آپ کے فرزند ارجمند جناب اختر حسین صاحب اگلے ہفتہ ۵ سال کے لیے ولایت تشریف لے جا رہے ہیں۔
شہناز : (زیرِ لب) ولایت پانچ سال کے لیے؟
اختر : امی پلیز ——— فوراً ہمیں پیار کیجیے۔ یہ سب نزہت کے والد نے کیا ہے۔ اس لیے نزہت کو پیار کرنے جانا بھی نہایت ضروری ہے۔ کیوں امّی جائیں گی نا؟
شہناز (روندھے ہوئے گلے سے) ہاں بیٹیا۔
اختر : کیا ہوا امی ——— آپ تو ——— کیا بات ہے۔
شہناز : کچھ نہیں بیٹے۔ کچھ نہیں۔ خوشی سے جی سنسنا گیا ہے۔ مجھے سہارا دے کر بٹھا دو۔
اختر : امّی!
شہناز : گھبراؤ نہیں بیٹے میں بالکل ٹھیک ہوں۔
اختر : (ہنسنے کی ناکام کوشش کرتے ہوئے) میں تو گھبرا گیا امی۔ میں تو سمجھا نہ جانے کیا ہو گیا ہے۔ آپ کو پانی پلاؤں؟
شہناز : ہاں پانی!
اختر : میں نے تو پہلے ہی کہا تھا امی کہ خوشی سے بے ہوشی کا پروگرام بالکل ممنوع ہے۔ مگر امّی میری زندگی بن جائے گی۔ پانچ سال ولایت رہنے کے بعد جب آپ کا بیٹیا واپس آئے گا تو بہت بڑا آدمی بن چکا ہوگا۔ کیوں امّی؟
شہناز : ہاں بیٹیا۔

(موسیقی)

شہناز : وہ جا رہا ہے بابا۔ انور کی طرح وہ بھی جا رہا ہے۔ انور کو مجھ سے شکایت تھی بابا۔ وہ چلا گیا مگر اختر کو تو مجھ سے کوئی شکایت بھی نہیں ہے۔ پھر وہ کیوں جا رہا ہے؟ وہ کہتا ہے جب میں لوٹ کر آؤں گا تو بہت بڑا آدمی بن جاؤں گا۔ (تلخ ہنسی) بڑا آدمی! خدا کرے وہ بن جائے۔ مگر ماں تو اپنے بچے کو صرف اپنا بچہ دیکھنا چاہتی ہے۔ میں کیا کروں

بابا۔ میں کیا کروں؟

ڈاکٹر: ہر ماں کو یہ غم برداشت کرنا پڑتا ہے بیٹی۔

شہناز: مگر میں یہ غم کیسے برداشت کر سکوں گی۔ میرا انور اور کوئی سہارا ابھی نہیں ہے۔ انور کے بعد میں نے صرف اس امید پر دن کاٹے کہ ایک دن میرا ننھا بڑا ہو جائے گا جو میرے خون اور گوشت سے پیدا ہوا ہے۔ جو صرف میرا ہے۔ ماں کو بیٹے پر بڑا حق ہوتا ہے۔ کیوں بابا۔ ہوتا ہے نا؟ میں نے انور کی جدائی برداشت کر لی۔ مگر اختر تو میری زندگی ہے۔ اسے روک لیجئے بابا۔ مجھے میری زندگی واپس کر دیجئے۔

ڈاکٹر: زندگی مستقبل کی امانت ہے۔ وہ نہ کسی کو دی جا سکتی ہے نہ کسی سے چھینی جا سکتی ہے۔ ہمارا فرض صرف اتنا ہے کہ اسے ایک نسل سے دوسری نسل کو پہنچاتے رہیں۔ بدلتے ہوئے موسم کو کوئی نہیں روک سکتا۔ بہار کبھی کسی کی ملکیت نہیں ہوتی۔ تم نے اپنا موسم بسر کر لیا۔ اب دوسروں کا حصہ چھیننے کی کوشش نہ کرو۔

شہناز: میں نے اپنا موسم بسر کر لیا۔ کتنا برا موسم تھا!

ڈاکٹر: اپنی زندگی کی توہین نہ کرو بیٹی۔ اگر ایک لمحہ بھی تمہیں ایسا میسر آیا ہے جو زندگی سے بھرپور تھا تو وہ ایک لمحہ بھی بہت کافی ہے۔ پھولوں کو دیکھو کتنی ذرا سی دیر کے لیے کانٹوں کی آغوش میں کھلتے ہیں۔ مگر مسکراتے ہوئے فطرت کی آغوش میں سو جاتے ہیں۔ انہیں کبھی موسم کی شکایت نہیں ہوتی۔

(اختر اور نزہت کے ہنسنے کی آواز سنائی دیتی ہے)

شہناز: وہ آ رہا ہے رخصت ہونے کے لیے۔ ماں سے یہ کہنے کے لیے کہ وہ صرف اس کا بن کر نہیں رہ سکتا۔ اس کے سامنے ایک وسیع دریا ہے جس میں دولت ہے۔ عزت ہے۔ شہرت ہے اور وہ ہے جس کے لیے وہ یہ سب کچھ حاصل کرنا چاہتا ہے ——— نزہت!

ڈاکٹر: ایک اور ماں! (آہستگی سے ہنستا ہے) انہیں ہنستے ہوئے رخصت کر دو بیٹی۔

اختر: ہیلو امّی۔ میں آپ سے رخصت ہونے آیا ہوں۔ مجھے پیار کیجئے (ہنستا ہے) تھینک یو امّی۔ امّی آپ کو میرے جانے سے تو خوشی ہے نا؟

شہناز: ہاں بیٹا۔

اختر: نزہت میرے ساتھ ہے امّی۔ مجھے وہاں کوئی تکلیف نہ ہوگی۔ میں وہاں بہت

خوش رہوں گا۔ بہت ترقی کروں گا۔ ہو سکتا ہے امی کہ میں پانچ سال کے بعد بھی نہ لوٹ سکوں۔ آپ مجھ سے وعدہ کیجئے کہ افسوس نہیں کریں گی۔ میری یاد سے رنجیدہ نہیں ہوں گی۔ وعدہ کیجئے امی!

شہناز: ہاں بیٹا۔

اختر: (ہنستا ہے) میری امی۔ اچھا جناب جہاز کا وقت قریب ہے۔ امی آپ کو پیار کرلوں ـــــ (ہنس کر) تھینک یو امی!

(موسیقی)

شہناز: زندگی کی شام کے سائے بہت گہرے ہو گئے ہیں بابا۔ ہر چیز اندھیرے کی طرف لوٹ رہی ہے جو اس کا ابدی مسکن ہے۔ میں بھی لوٹ آئی ہوں بابا۔ صرف آپ کی شہناز بن کر۔

ڈاکٹر: میری شہناز!

شہناز: یہاں اندھیرا ہے۔ سکون ہے۔ سکون ہے اور یادیں ہیں۔ یادیں جو کبھی حقیقت تھیں اور خواب بن گئیں۔ ایسے خواب جو اپنی تعبیر آپ ہیں۔ ہر چیز سکون کی طرف لوٹ رہی ہے جو اس کا ابدی مسکن ہے۔ میں بھی لوٹ آئی ہوں بابا۔ صرف آپ کی بیٹی بن کر۔

ڈاکٹر: میری بیٹی!

شہناز: میں آپ سے جدا ہو گئی تھی بابا۔ میں نے ایک اور دنیا کے خواب دیکھے تھے۔ جہاں زندگی ہے۔ بہار ہے۔ روشنی ہے۔ مگر وہاں موسم بدل جاتے ہیں بابا اور موسم کے ساتھ محبت بھی۔ نہ بدلنے والا موسم صرف موت کا ہے یہاں ہم دونوں بہت خوش رہیں گے بابا۔ بہت خوش رہیں گے۔

ڈاکٹر: ہاں بیٹی۔

شہناز: میں ماں بنی اور ناکام ہو گئی۔ میں نے سنا تھا کہ کائنات کا سب سے مقدس سب سے عظیم سب سے قدیم رشتہ ماں اور بیٹے کا ہے۔ لیکن یہ ازلی درد اور ابدی جدائی کا رشتہ ہے۔ ماں صرف ایک گزرگاہ ہے جس سے گزر کر مرد پہلے بیٹا اور پھر مرد بن جاتا ہے۔ انور نے مجھ سے محبت کی اور مرد ہو گیا لیکن میں خوش تھی۔ میرا بیٹا میرے ساتھ

تھا۔ لیکن ہر اختر ایک دن انور بن جاتا ہے۔ یہی ماں کا سب سے بڑا المیہ ہے۔

ڈاکٹر: تو نے بڑے دکھ اٹھائے ہیں بیٹی۔ اور ہم نے بھی۔ لیکن شاید ہم دونوں کی تکمیل اسی طرح ہونا تھی۔

شہناز: اختر اور انور میرے لیے مر چکے یا شاید اس کے برعکس میں ان کے لیے مر چکی۔ اور صرف آپ کی بیٹی کے روپ میں زندہ ہوں گی۔ مجھے اپنے سینے میں چھپا لیجیے بابا۔

ڈاکٹر: ہاں بیٹی۔ تو نے بہت سی منزلیں طے کی ہیں۔ تو بہت تھک گئی ہے۔ تجھے نیند آ رہی ہے۔ میرا سینہ تیرا پہلا اور آخری گہوارہ ہے۔ اپنے گہوارے میں سو جا بیٹی جس طرح ازل میں سو رہی تھی (افسردہ ہنسی) خداوندا میں لوٹ آیا ہوں۔ تو نے مجھے جنت میں جگہ دی۔ میں تنہا اور اداس تھا۔ تو نے میری پسلی سے حوا کو پیدا کیا۔ حوا کائنات کی پہلی بیٹی۔ پہلی بیوی اور پہلی ماں۔ ماں کی تقدیر یہی ہے خداوندا کہ وہ نیا گھر بسائے۔ حوا نے جنت کو چھوڑ کر اپنا گھر بسایا۔ یہی ہمارا گناہ تھا۔ لیکن اب ہم دونوں لوٹ آئے ہیں۔ ندامت کے بغیر۔ تکبیر کے بغیر۔ غم کے بغیر۔ موت کے بغیر۔ گناہ کا کفارہ ادا ہو چکا خداوندا! کیا تیری جنت کے دروازے ہم پر نہیں کھولے جائیں گے؟

(موسیقی)

بشکریہ نیا دور کراچی

ڈاکٹر جمیل جالبی

کچھ سلیم احمد کے تخلیقی سفر کے بارے میں

سلیم احمد کی ذات اور شاعری میرے لیے ایک کھلی کتاب کی طرح ہیں۔ ۱۹۴۳ء سے ۱۹۸۲ء تک تخلیقی زندگی میں بہت کچھ کھونے اور بہت کچھ پانے کا یہ سفر میرے سامنے آسمان پر دور تک بکھرے ہوئے ننھے منے ستاروں کی طرح روشن ہے۔ ۱۹۶۲ء میں جب سلیم احمد نے اردو غزل کے نئے امکانات کی تلاش میں سفر شروع کر کے اپنی باغیانہ غزلوں میں اس احساس کو لفظوں میں پکڑنے کی کوشش کی تھی، جو ہمارے بدلتے شعور کے اندر ایک حشر بپا کیے ہوئے تھا، تو برعظیم کے ذہنی جمود کی فضا میں ایک ہلچل سی مچ گئی تھی۔ ان غزلوں کے لہجے میں ایک طنطنہ تھا اور زبان و بیان کا ایک ایسا شعور تھا جو "نئے احساس" اور مستقبل کی شاعری کے امکان کو سامنے لا رہا تھا۔ "بیاض" کی اشاعت تک ادبی حلقے سلیم احمد کو ایک غزل گو کی حیثیت سے جانتے تھے لیکن شاید یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ سلیم نے اپنی شاعری کا آغاز نظم گوئی سے کیا تھا اور ایک طالب علم کی حیثیت سے ان کی چند نظمیں مثلاً "مُرت" اور "زلیخا" میرٹھ کے ادبی حلقوں میں بہت مشہور ہوئی تھیں۔ اس زمانے میں سلیم احمد نے پابند نظمیں بھی لکھیں اور آزاد نظمیں بھی۔ پابند نظموں پر اقبال اور جوش کا رنگ گہرا تھا اور آزاد نظم میں وہ ن۔ م۔ راشد اور اختر الایمان کی پیروی کر رہے تھے۔ سلیم احمد نے اس زمانے میں قطعات نگاری بھی کی۔ ان پر اقبال اور فراق دونوں کا اثر غالب تھا۔ لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد سلیم احمد نے نظم نگاری ترک کر دی اور صرف غزل کہنے لگے اور تقریباً پچیس سال تک غزل کے سوا اور کچھ نہ لکھا۔ یہ تبدیلی غالباً شعوری تھی اور فراق گورکھپوری اور محمد حسن عسکری کے زیر اثر وجود میں آئی تھی۔ جہاں تک مجھے یاد ہے اپنی نظم گوئی کے دور میں سلیم احمد غزل گوئی کے خلاف تھے اور انہوں نے غزل کے روایتی "عشق" پر ایک طنزیہ نظم بھی لکھی تھی اور غزل گوئی

کا مذاق اڑایا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب غزل اور نظم کا معرکہ گرم تھا۔ اور دونوں طرف سے بڑی بڑی بحثیں کی جا رہی تھیں۔ سلیم احمد پہلے نظم نگاروں کی طرف تھے مگر پھر غزل پرستوں میں شامل ہو گئے اور خود غزل کہنے کے علاوہ غزل کی حمایت میں بہت کچھ لکھتے لکھاتے رہے۔ میرے نزدیک سلیم احمد کی ابتدائی غزل گوئی اور پھر ان کا اچانک غزل کی طرف آنا سلیم احمد کی شخصیت کا ایک ایسا پہلو ہے جس کو سمجھے بغیر سلیم احمد کے تخلیقی سفر کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

جہاں تک میں غور کرتا ہوں سلیم احمد کی نظم نگاری ان کے لاشعور کا اظہار تھی جبکہ غزل کی طرف ان کا میلان ایک شعوری بات تھی۔ اور یہیں سے سلیم احمد پر محمد حسن عسکری کے گہرے اثرات کا سراغ لگانے کی ضرورت محسوس ہونے لگتی ہے۔ عسکری صاحب نے سلیم احمد کو غزل گوئی کی طرف لگایا اور وہ بھی ایک شعوری منشور کے ساتھ۔ وہ منشور یہ تھا کہ اردو شاعری کے مختلف اسالیب اور رنگوں کو اپنے اندر اس طرح جذب کیا جائے کہ اردو کے تقریباً تمام غزل گویوں کی آواز سلیم احمد کی غزل کا ایک حصہ بن جائے۔ اس منشور کے تحت سلیم احمد نے فراق، یگانہ چنگیزی، حسرت موہانی، مولانا حالی کے اثرات شعوری طور پر قبول کیے اور جب اس پر کچھ دست رس ہوئی تو پھر آتش، غالب، مصحفی اور سودا کی طرف رخ کیا۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ سلیم احمد میر پرستی میں بہت غلو کرتے ہیں مگر ان کی شاعری پر میر کا اثر بہت کم ہے۔ بعد میں حسن عسکری کے زیر اثر انہوں نے لکھنوی شاعری کی طرف بھی توجہ کی اور صبا، رند، رشک اور انشا تک سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس زمانے میں کئی اور نئے شاعروں نے بھی، جن میں اختر احسن کا نام بھی نمایاں تھا۔ ماہنامہ "سات رنگ" کراچی میں لکھنوی رنگ میں متعدد غزلیں کہیں اپنی اس واردات کو سلیم احمد نے اس طرح بیان کیا ہے کہ "میں اقبال اور جوش سے شروع ہوا اور آگے سفر کرنے کے بجائے پیچھے ہی پیچھے لوٹتا چلا گیا یہاں تک کہ سودا اور ولی تک جا پہنچا۔

سلیم احمد کی روایتی غزل اسی شعوری کوشش کا نتیجہ ہے اور جب ۱۹۶۲ء میں انہوں نے باغیانہ غزل (اینٹی غزل) کی بنیاد رکھی، جس کا اثر بہت سے شاعروں نے قبول کیا، تو اس غزل میں بھی ان کا شعور پوری طرح اردو غزل کی ان روایات سے اثر قبول کر رہا تھا جنہیں حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کے بعد عام مذاق شاعری نے رد کر دیا تھا۔ اسی کے ساتھ اس باغیانہ غزل (اینٹی غزل) میں سلیم احمد ایک کام اور بھی کر رہے تھے۔ یہ اردو غزل میں واسوخت اور ہجویہ شاعری

کے رنگوں کی آمیزش کا تجربہ تھا۔ لیکن سلیم احمد کے یہاں بھی نہیں۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سلیم احمد کے شعور اور لاشعور میں جو جنگ جاری تھی اور جو ان کے اختلالِ اعصاب (نروس بریک ڈاؤن) کا سبب بنی اس کے پیچھے دراصل سلیم احمد کی شخصیت کا ایک بنیادی تضاد چھپا ہوا ہے۔ وہ تضاد یہ ہے کہ سلیم احمد شعوری طور پر جتنے روایت پرست ہیں لاشعوری طور پر اتنے ہی غیر روایتی آدمی ہیں۔ اس کا واضح ثبوت وہ مضمون ہے جو "نئی نظم اور پورا آدمی" کے عنوان سے نیا دور کراچی میں شائع ہوا اور بعد میں اسی مزاج کے چند اور مضامین کے ساتھ کتابی صورت میں بھی شائع ہوا۔ محمد حسن عسکری مرحوم نے شاید سلیم احمد کے اس تضاد کو پہچان لیا تھا اور اسی لیے وہ شیروانی پوش سلیم احمد کو اردو کا "ٹیڈی نقاد" کہتے تھے۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" میں سلیم احمد کا لاشعور سلیم احمد کے شعور کی گرفت سے آزاد ہو گیا تھا اور دوسری طرف باغیانہ غزل (اینٹی غزل) میں اپنے اظہار کے راستے ڈھونڈ رہا تھا۔ اختلالِ اعصاب (نروس بریک ڈاؤن) کے بعد جب وہ روبصحت ہوئے تو چار سال کی طویل خاموشی کے بعد سلیم احمد نے اچانک نظم گوئی شروع کر دی۔ گویا ان کا لاشعور اب اپنی بازیافت کی طرف متوجہ ہو گیا تھا۔

سلیم احمد نے اس دور میں زیادہ تر آزاد نظمیں لکھیں۔ ان کی آزاد نظموں میں ہمیں تین قسم کی نظمیں ملتی ہیں۔ ایک، وہ نظمیں جن کا حوالہ ذاتی اور عشقیہ ہے۔ دو، وہ نظمیں جن میں سلیم احمد کے بعض فکری پہلو ظاہر ہوئے ہیں اور تین، وہ طنزیہ نظمیں جن میں وہ اپنے عہد کے بعض رجحانات پر تنقید کرتے نظر آتے ہیں۔ آزاد نظموں کے ساتھ اس زمانے میں سلیم احمد نے قطعات، کی طرف بھی دوبارہ توجہ کی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ماضی میں جو رشتے ٹوٹ گئے تھے سلیم احمد ان سے دوبارہ اپنا رشتہ قائم کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ آزاد نظموں میں سلیم احمد کی انفرادیت اپنے آپ کو دریافت کرتی ہے۔ وہ نئے موضوعات تلاش کرتے ہیں اور ان کے لیے اپنا اسلوب بھی تلاش کرتے ہیں۔ قطعات میں بھی وہ ایک حد تک اپنا الگ انداز اختیار کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ان کے قطعات نہ اقبال و جوش کی یاد دلاتے ہیں۔ اور نہ اختر انصاری دہلوی اور احمد ندیم قاسمی کی۔ لیکن اپنے اسلوب کے الگ پن کے باوجود وہ جاذب آفاقی کے اثر سے، جن سے ادبی حلقے واقف بھی ہیں اور نہیں بھی اور جن کے پہلے مجموعۂ قطعات "شب چراغ" اور دوسرے مجموعے "ہنوز" پر محمد حسن عسکری نے مقدمے لکھے تھے، آزاد نہ ہو سکے۔ سلیم احمد کے قطعات اسلوب

اور موضوعات دونوں کے اعتبار سے جاذب آفاقی کے گہرے اثرات میں رنگے ہوئے ہیں۔ اس کے باوجود ان قطعات میں سلیم احمد کی مخصوص فکر بھی ملتی ہے اور جا بجا ایک ایسا طنز بھی جو سلیم احمد کی باغیانہ غزلوں (اینٹی غزل) کی آوازِ بازگشت معلوم ہوتا ہے۔

۱۹۷۰ء میں سلیم احمد نے ایک اور تجربہ کیا۔ انھوں نے ایک طویل نظم "مشرق" کے عنوان سے لکھنی شروع کی اور تین مہینے میں تقریباً دس ہزار مصرعے لکھ ڈالے۔ یہ نظم سن کر مجھے یوں محسوس ہوا کہ سلیم احمد نے اردو شاعری کی روایت سے جو کچھ سیکھا یا حاصل کیا اور اس سے انھیں جو قوت اور توانائی حاصل ہوئی وہ اس نظم کی تخلیق میں کام آئی ہے۔ اس نظم میں جذبہ و فکر کی ایک ایسی ہم آہنگی ملتی ہے جو سلیم احمد کی کسی اور تخلیق میں نظر نہیں آتی۔ درد و کرب اور طنز و مزاح بھی اس نظم میں توازن کے ساتھ یکجا ہو گئے ہیں۔ اسے نظم کو سلیم احمد کی روح کا رزمیہ کہا جا سکتا ہے اور شاید ہمارے عہد کا بھی۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اس زمانے میں سلیم احمد نے غزلیں بہت کم لکھیں اور جو لکھیں بھی ان میں وہ اپنی باغیانہ غزلوں (اینٹی غزل) والے اسلوب سے ہٹ گئے تھے۔ میں نے جب کبھی سلیم احمد سے پوچھا کہ تم اب ایسی غزلیں کیوں نہیں کہتے تو کہا "مجھے ڈر لگتا ہے کہ ٹکڑے ٹکڑے ہو جاؤں گا" سلیم احمد کا خیال ہے کہ ان غزلوں کی تخلیق نے ان کے اندر بعض ایسی قوتوں کو آزاد کر دیا تھا جنھیں ان کے شعور نے روک تھام رکھا تھا۔ اور اب شاید ان قوتوں سے جنگ کرنے کی ان میں قوت نہیں رہی تھی۔

ہمارے عہد میں جو شاعری لکھی گئی ہے اس میں عام طور پر جو اکہرے جذبات اور ایک سطحی احساسات پائے جاتے ہیں اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ شاعروں کی شخصیت میں وہ پیچیدگی اور گہرائی نہیں ہے جو بڑی شاعری کے لیے درکار ہے یا پھر اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے شاعر عام طور پر اپنے پورے وجود سے شاعری نہیں کرتے بلکہ اپنے وجود کے کسی ایک جزو کو اپنی شاعری کا حصہ بناتے ہیں۔ سلیم احمد جہاں تک میں جانتا ہوں، ایک پیچیدہ شخصیت کے مالک ہیں ان کے اندر ہم آہنگی کے بجائے پیکار کا عمل جاری ہے۔ وہ ہر وقت اپنے وجود کے کسی نہ کسی حصے سے لڑتے نظر آتے ہیں اور چونکہ پیکار اور تضاد سے ڈرامے کا خمیر اٹھتا ہے اس لیے اتفاقاً ۱۹۴۸ء میں میں نے جب وہ میرپور خاص میں رہتے تھے، ان کی کچھ غزلیں سن کر کہا تھا کہ سلیم احمد تم ڈرامے لکھا کرو۔ پھر سلیم احمد نے ڈرامے لکھے اور ایک دھوم مچا دی۔ یہی ڈرامائی عنصر ان کی شاعری کو جہاں کہیں چھو جاتا ہے وہ ایسے اشعار کہنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو شاید صرف وہی

کہہ سکتے ہیں۔ "مشرق" میں یہ ڈرامائی عنصر سب سے زیادہ موجود ہے۔ ان کی آزاد نظمیں بھی اس عنصر سے خالی نہیں ہیں۔ اس کے اثرات ان کے قطعات اور غزلوں میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ اس ڈرامائی عنصر کی وجہ سے ان کی شخصیت کے تضاد، ان کے اندر کی پکار اور کشمکش شاعری میں ظاہر ہو جاتی ہے۔ میرا یہ خیال ہے کہ بحیثیت شاعر سلیم احمد میں اس بات کی صلاحیت ہے کہ وہ اپنے وجود اور اپنے عہد کی سچائی کے ساتھ آئینہ داری کر سکیں۔ "تضادات" کو پیش کرنے اور انہیں ایک دوسرے سے ٹکرا کر دیکھنے کی سلیم احمد میں بڑی صلاحیت ہے۔

یہاں ایک بات سلیم احمد کے "عشق" کے بارے میں بھی کہتا چلوں۔ سلیم احمد نے عشق اپنی عمر سے خاصی بڑی "محبوبہ" سے کیا اسی لیے سلیم احمد کے عشق میں عنفوان شباب کا ابال نہیں ہے۔ یہ ایک پورے وجود کا پورے وجود سے تعلق ہے۔ سلیم احمد کہتے ہیں کہ جو عشق انسان کے پورے وجود کو متاثر نہیں کرتا وہ عشق نہیں، عشق کی توہین ہے۔ محمد حسن عسکری نے کہیں لکھا ہے کہ بعض لوگ چوبیس گھنٹے عشق میں ڈوبے رہتے ہیں مگر عشق ان کی شخصیت کے ایک گوشے ہی میں سمٹ کر رہ جاتا ہے جب کہ بعض لوگ ایسا عشق کرتے ہیں کہ چاہے اس پر پانچ منٹ صرف کریں لیکن وہ ان کی پوری شخصیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ سلیم احمد نے پوری شخصیت کا عشق کیا ہے اور اسی لیے ان کی عشقیہ نظمیں دوسرے شعرا کی عام رومانی نظموں سے مختلف ہیں۔

سلیم احمد ترقی پسندوں اور رومانیوں دونوں کے خلاف ہیں۔ سلیم احمد کہتے ہیں کہ رومانی، عشق کے تجربے کو زندگی سے الگ کر لیتے ہیں اور ترقی پسند سیاسی نعرہ بازی کو شاعری سمجھنے لگتے ہیں۔ یہ ایک فارمولا سا بن گیا ہے کہ ہمارے شاعر عام طور پر عمر کے ایک حصے میں "رومانی عشق" کی شاعری کرتے ہیں اور اس کے بعد سیاسی مسائل پر لکھنے لگتے ہیں۔ یہ فارمولا سب سے پہلے اختر شیرانی نے استعمال کیا تھا۔ وہ ایک طرف اپنی عذراؤں اور سلماؤں سے کھیلتے تھے اور دوسری طرف "اٹھ انسان اٹھ تلوار اٹھا" کا نعرہ لگاتے تھے۔ اسی فارمولے کو مجاز نے استعمال کیا اور آخر میں فیض احمد فیض نے اسے درجہ کمال پر پہنچا دیا۔ ایک زمانے میں فیض نے اپنی محبوبہ سے کہا تھا کہ "تری آنکھوں کے سوا اس دنیا میں رکھا کیا ہے"، اور اپنا موضوع سخن "ان کے سوا اور نہیں"، لیکن بعد میں "آں دلے بفروختم وجانے خریدم" کہہ کر "مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ" کی معذرت کر کے سیدھی سادی "رومانی سیاسی شاعری" کرنے لگے۔ سلیم احمد اس فارمولا کے شدید مخالف ہیں۔ وہ رومانیت اور سیاست کے بجائے

پوری زندگی کی باتیں کرنا چاہتے ہیں۔ اپنی باغیانہ غزل (اینٹی غزل) میں انہوں نے پورے معاشرے کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ ایک زرپرست معاشرے میں حسن وعشق پر کیا گذرتی ہے اس کا نقشہ سلیم احمد نے اپنی باغیانہ غزلوں میں پیش کیا ہے۔ مارکس نے کہا تھا کہ نظام سرمایہ داری نے انسانی رشتوں کو اس طرح برہنہ کر دیا ہے کہ وہ ننگے زرپرستی کے رشتے بن گئے ہیں جنہوں نے جذبہ واحساس ہی کو کھرچ دیا ہے۔ باغیانہ غزلوں میں سلیم احمد کا یہی موضوع ہے جن میں انہوں نے زرپرستی ریاکاری، منافقت اور سفاکی وجبر کا اظہار کیا ہے۔

دل ہے شاید درد سے خالی سلیم
آپ کا لہجہ بہت غمناک ہے

یہ تھی سلیم احمد کی شاعری کے تخلیقی سفر کی مختصر (۲) رُوداد۔ اس رُوداد کا سلیم احمد کے بننے بگڑنے کا میں عینی شاہد ہوں۔ اب اگر اس پس منظر میں سلیم احمد کی شاعری کو دیکھا جائے تو وہ چار مرحلوں سے گذرتی ہے۔ پہلے مرحلے یعنی دورِ طالب علمی میں ۱۹۴۷ء تک جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، سلیم احمد کی شاعری پر اقبال اور جوش کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں۔ ن۔م راشد اور اختر الایمان کے اثرات بھی واضح اور نمایاں ہیں۔ ۱۹۴۸ء میں جب وہ نظم سے ہٹ کر غزل کی طرف آئے۔ (ابھی سلیم احمد ادبی حلقوں میں متعارف نہیں ہوئے تھے) تو ان کی غزل پر فراق کا اثر غالب نظر آتا ہے مثلاً یہ شعر دیکھئے:

آئے جا آج اہلِ درد کو یاد
جانے پھر کب ملے یہ فرصتِ غم

مری محرومیوں کا ہے ترے دل پر اثر پھر بھی
بجا ہے تجھ کو کچھ مطلب نہیں مجھ سے مگر پھر بھی

ستم کی یاد سے بھی جس کی، دل تڑپ جائے
نہ جانے کیا ہے جو اس کے کرم کی یاد آئے

کہیں کہیں یگانہ کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ یہ شعر دیکھئے:

کیا جھوٹ کیا سچ اللہ جانے ‏ جس کی نظر کے لاکھوں فسانے
مانے تو کس کی دیوانہ مانے ‏ جتنی زبانیں اتنے فسانے

شکوہ بیگانہ جن کو ہے ان سے کیا کہیں
التفاتِ دوست کا مارا اپنا ہی نہیں

اب رہیں شاد یا رہیں ناشاد
کر لیا عشق ہر چہ بادا باد

حسرت و حالی کے اثرات بھی نظر آتے ہیں مثلاً یہ اشعار دیکھیے جن میں حسرت کا اثر واضح ہے:

کس طرح ثابت کریں اس بدگمانِ شوق پر
غم کی وہ شدت جو اس کے روبرو باقی نہیں

کیا شکایت کیجیے اس بدگمان شوق سے
وہ ہمیں اپنے وفاداروں میں گنتا ہی نہیں

اور یہ شعر جس پر حالی کا اثر نمایاں ہے:

غمہائے تازہ مانگتے ہیں آسماں سے ہم
رکھتے ہیں لاگ اپنے دلِ شادماں سے ہم

جا بجا غالب کے حوالے بھی ملتے ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے:

کس کو معلوم ہے جز رمز شناسانِ غزل
ابر کیا چیز ہے اور کس کو ہوا کہتے ہیں

بات ہے اس کی نگہ اس کے سخن کی ورنہ
کیا مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں

ہم ہیں منشی عدالتِ دل کے ‏ روز لیتے ہیں عشق کا اظہار
متن خالی ہے حسن مضموں سے ‏ حدولیں لاکھ ہوں مرصع کار

کچھ غزلوں پر آتش و مصحفی کی پرچھائیاں بھی نظر آتی ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے جس میں مصحفی کا اثر ہے:

کس انجمن گل کی لگن ہے کہ چمن میں
ٹکتا ہی نہیں پاؤں نسیم سحری کا

اور یہ شعر دیکھیے جس میں آتش کا اثر نمایاں ہے:

سخت دل تنگ ہوئے گوشۂ تنہائی میں
چھاؤنی چھائیں گے اب کوچۂ رسوائی میں

اس دور کی غزلوں میں ایک کسک اور حزن کی کیفیت ملتی ہے۔ یہی وہ دور ہے جب وہ پہلی بار اردو دنیا سے متعارف ہوئے۔ اس وقت ان کی غزل فسادات کے شدید تاثرات میں ڈوبی ہوئی کیفیات کا اظہار کر رہی تھی لیکن یہ کیفیتیں اتنی نمایاں نہیں تھیں جتنی ان کے ہم عصر شاعر ناصر کاظمی کے ہاں ملتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ابھی سلیم احمد روایت کی مستحکم اور جاندار تہوں کو ہٹا کر اپنی شخصیت کی آواز کو نمایاں کرنے پر قادر نہیں ہوئے تھے۔ اسی لیے اس دور کی غزلوں میں روایت کا حسن، قدیم شاعری کی علامتوں اور فضا کا خوب صورت اظہار اس طرح ملتا ہے کہ ان کی آواز اسی روایت کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ یہ دو چار شعر دیکھیے تو ان سے میری بات کو سمجھنے میں آسانی ہو گی۔

کیسا اس نفرت کے سناٹے میں گھبراتا ہے دل
اے محبت کیا ترے ہنگامہ آرا سو گئے

قافلے لٹتے بھی ہیں مٹتے بھی ہیں بڑھتے بھی ہیں
حسرت ان پر ہے جو منزل پہ پہنچ کر کھو گئے

نہ زادِ راہ نہ رہبر نہ منزلِ مقصود
عجیب شان سے یاروں کا قافلہ نکلا

دل تھا اداس، عالمِ غربت کی شام تھی
کیا وقت تھا کہ تم سے ملاقات ہو گئی

سلیم احمد کی غزل گوئی کا دوسرا دور کم و بیش ۵۵-۱۹۵۴ء سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۵۸ء تک رہتا ہے۔ اس دور کی غزلوں میں سرشاری ملتی ہے۔ ایک نئے سے ذائقے کا احساس بھی ہوتا ہے۔ درد کے مضامین میں نشاطیہ لہجہ اور نشاطیہ مضامین میں درد کی کیفیت کو ابھارنے کا عمل ملتا ہے جسے میں "تضادات کا امتزاج" کہتا ہوں۔ اس دور میں سلیم احمد کی غزل گوئی کلاسیکی روایات کو اپنے اندر اتنی گہرائی کے ساتھ جذب کر لیتی ہے کہ اگر ان کی غزلیں کسی

کلاسیکی شاعر کے دیوان میں رکھ دی جائیں تو انہیں پہچاننا مشکل ہو جائے۔ سلیم احمد، حسن عسکری کے زیر اثر، کلاسیکی شاعری سے جو ہم آہنگی پیدا کرنا چاہتے تھے اس میں وہ اپنی کامیابی کی آخری حد پر پہنچ جاتے ہیں۔ چونکہ یہ سب کام حسن عسکری کے مشوروں سے ہوا اس لیے حسن عسکری نے اس کلام کی نہ صرف داد دی بلکہ یہ بھی کہا کہ یہ سلیم احمد کی غزل گوئی کا بہترین دور ہے۔ یہ چند شعر آپ بھی دیکھیے:

اے صبا آ کر دکھائیں تجھے وہ گل جس نے
باتوں ہی باتوں میں گلزار کھلا رکھا ہے

—

عشق کو شاد کرے غم کا مقدر بدلے
حسن کو اتنا بھی مختار نہ سمجھا جائے
اتنی کاوش بھی نہ کر اپنی اسیری کے لیے
تو کہیں میرا گرفتار نہ سمجھا جائے

—

تمہارے حسن کی باتیں بھی لغزشیں ٹھہریں
تو لغزشیں یہ محبت میں بارہا کی ہیں

—

گو آج نہیں آئے وعدہ تو ہے آنے کا
لازم تو نہیں ایسا ہر بار کیے جائیں
رکھ رکھاؤ کو ترے مان گئے نرگس ناز
ایک عالم کو گنہگار کرے پھر معصوم
کتنا خلوص کتنی خلش کتنی آگ ہے
پہچانتے ہیں عشق کو طرزِ فغاں سے ہم

—

ہر انقلاب تازہ تری بزم سے اٹھا
نام اس کا ہو گیا یہ نصیب آسماں کے ہیں

تو جس طرح سُنے یہ ہے تیرا معاملہ
غم امرِ واقعہ بھی ہے اور داستاں بھی ہے

کیا حسن احتیاط ہے کیا رکھ رکھاؤ ہے
محفل میں دیکھتا ہے تو پہچانتا نہیں

یہ ساری غزلیں اپنے خوبصورت اظہار اور حسن بیان کی روایت کے ساتھ اتنی چست اور تازہ دم ہیں کہ سلیم احمد کو داد دینی پڑتی ہے، لیکن ان تمام غزلیات میں یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ شاعر کی مضطرب شخصیت اور اس کا تنقیدی شعور اس روایتی انداز بیان سے مطمئن نہیں ہے۔ ان غزلوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود شاعر کو اس بات کا اندازہ ہو گیا ہے کہ اس کے ذاتی تجربات غزل کی روایت کے بوجھ تلے دم توڑ رہے ہیں اور اس کی اصل شخصیت پورے طور پر سامنے نہیں آ رہی ہے۔ بیاض کی غزلیں اسی لیے دلچسپ ہیں کہ وہ ہمیں اس سفر کی داستان سناتی ہیں جس میں سلیم احمد نے جدید طرزِ احساس سے قدیم طرزِ احساس کی طرف سفر کیا ہے۔ در اصل پیچھے کی طرف یہ سفر انھوں نے اس لیے کیا کہ وہ اپنے احساس میں ایسی تبدیلیاں کرنا چاہتے تھے جو انہیں ایک ایسے طرزِ احساس سے ہم آہنگ کر سکے، جس کا تسلسل مقدمۂ شعر و شاعری کے بعد اردو شاعری میں ٹوٹ گیا تھا۔

اس دور میں غزل، فراق گورکھپوری تک عہد جدید کے اثرات کو سموتی ہوئی، ایک ایسے مقام پر پہنچ گئی تھی جہاں پہنچ کر قدیم طرز احساس سے بیگانگی کا عمل زور پکڑ گیا تھا۔ اس مقام پر سلیم احمد نے، اپنی ذات کے بل پر، عہد جدید کے اثرات جن میں خود رحمی، رقت انگیزی، اور جذبات پرستی نمایاں طور پر نظر آتے ہیں، ان کی نفی کر کے ایک ایسا طرزِ احساس پیدا کرنے کی کوشش کی جس میں سرشاری، نشاط انگیزی اور خوش دلی کے اثرات زیادہ نمایاں ہوں۔ 'بیاض' میں کم از کم بارہ پندرہ غزلیں ایسی ہیں جن میں سلیم احمد اپنے اس مقصد میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اچانک یہ سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے۔ اب شعوری طور پر سلیم احمد نے روایت کے خلاف علم جہاد بلند کیا اور باغیانہ غزل (اینٹی غزل) کی طرف رخ کیا۔ پچھلے تجربے کے برعکس باغیانہ غزل میں ان کا رجحان یہ ہے کہ اپنے معاشرے کی موجودہ صورت حال کو اپنی غزل کا موضوع بنائیں۔ ان غزلوں کا مواد معاشرتی و نفسیاتی ہے۔ ان غزلوں میں غم و غصہ، طنز و مزاح،

روتے روتے ہنس پڑنا یا ہنستے ہنستے رو پڑنے کی کیفیتیں ملتی ہیں۔ یہ غزل ذہن کو بری طرح جھنجھوڑتی ہے اور شدید ردعمل پیدا کرتی ہے۔ زر پرست معاشرے کی منافقت، ریاکاری بے حسی، جھوٹی رقت پسندی وغیرہ کی رسمی تصویریں ان غزلوں میں عام ہیں۔ سلیم احمد یہاں نئے الفاظ، نئے تلازمات، نئے استعارے اور علامات استعمال کرتے نظر آتے ہیں جن میں سے اکثر تیزی سے اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں رائج ہو جاتے ہیں۔ ان غزلوں نے اس دور کے شعرا کو متاثر کیا۔ یہ ایک نیا لہجہ اور سارد و غزل کا ایک نیا رخ تھا۔ ان غزلوں کے آہنگ میں وہ کڑک، وہ بے باکی ہے جو اونگھتی ہوئی روح کو جگانے کا کام کرتی ہے۔ ان غزلوں کے لہجے اور مزاج کو سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار آپ بھی دیکھیے:

تری جانب سے دل میں وسوسے ہیں
یہ کتے رات بھر بھونکا کیے ہیں

بھیڑیے پڑھتے نہیں ہیں فلسفہ
آ کے اب جنگل میں یہ عقدہ کھلا!

جنہیں کل عشق بنتا ہے وہ جذبے
نظر کی رشوتوں پر پل رہے ہیں

مادہ سرعت پرواز میں ہے برق مثال
اس کے برعکس خیالات کے ٹٹو اڑیل

زچگی فکر کے گھر میں ہو تو دایہ نہ ملے
فصد جذبات کی کھلوائیں تو نشتر گھٹل

بال ادراک کے بڑھ جائیں تو حجام کا کال
کپڑے احساس کے پھٹ جائیں تو سوزن میں خلل

کھال چکنی ہو تو دھندے ہیں ہزار
گیدڑی نے کب کوئی دوہا سنا

یا وہ غزل جس کا ایک شعر یہ ہے:

جواں بدمست راتیں سانس بھی آہستہ لیتی ہیں
لہو سرگوشیاں کرتا ہے سرشاری کے کانوں میں

سلیم احمد نے روایت سے بغاوت کا اظہار ایک تو اس لہجے میں کیا جس کی چند مثالیں میں نے اوپر دی ہیں اور دوسرا عمل یہ کیا کہ زبان زدِ خاص و عام شعر کو اس طور پر تصرف میں لائے کہ اس شعر کے معنی ٹوٹ گئے۔ اس بات کو میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ آتش کا مشہورِ زمانہ شعر ہے

نہ پوچھ حال مرا چوب خشک صحرا ہوں
لگا کے آگ جسے قافلہ روانہ ہوا

سلیم احمد نے شعوری طور پر یہ عمل کیا:

وہ چوبِ خشک ہوں محرومِ آتش سوزاں
کہ بن جلائے جسے قافلہ روانہ ہوا

یہ تخلیقی عمل بار بار اس دور کی شاعری میں ملتا ہے۔ اس کے ساتھ بہت سے مشہور و معروف مصرعوں پر گرہ لگا کر اس طور پر تصرف میں لائے کہ نئے معنی کے ساتھ وہ مصرعے خود سلیم احمد کے ہو گئے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ پہلے عمل میں اگر بغاوت اور روایت کو الٹنے کا عمل ملتا ہے تو دوسرے عمل میں روایت کو عزیز رکھنے کا اظہار ہوتا ہے۔ سلیم احمد کی باغیانہ غزل (اینٹی غزل) بھی بیک وقت روایت کو قبول کرنے اور رد کرنے کی کشمکش کا نتیجہ ہے۔

اس سفر میں بھی سلیم احمد آگے بڑھنے کی بجائے رک گئے اور انھوں نے اپنے اندر ان عناصر کو پھر سے ڈھونڈنا شروع کیا جن کی نفی کرنے اور جن سے لڑنے کی کوشش میں ان کی عمر گذری تھی۔ سلیم احمد کی کئی غزلیں ان کی اسی کوشش کی آئینہ دار ہیں۔ پہلے تو وہ ہمیں اپنے زمانے کے مقابلے پر کھڑے نظر آتے ہیں لیکن ان غزلوں میں ان کا رویہ مصالحت اور ہم آہنگی کا ہو جاتا ہے ان غزلوں میں جذبات کا عمل دخل زیادہ نظر آتا ہے اور جن عناصر کی نفی کر کے وہ اپنی غزل تک پہنچے تھے ان کے اثبات کا عمل پھر سے شروع ہو جاتا ہے۔ گویا ان غزلوں کے ساتھ ان کے تخلیقی سفر کا ایک دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ سلیم احمد کے نئے مجموعۂ غزل "اکائی" میں اسی لیے ایک الگ سا

ذائقہ محسوس ہوتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ سلیم احمد اپنے زمانے کو اپنے دل میں حل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اب تک جیسا کہ میں لکھ آیا ہوں، وہ عہد جدید کے عناصر کو اپنے اندر سے خارج کر کے کلاسیکی طرز احساس کی طرف بڑھتے رہے تھے۔ اب وہ اپنے اندر عہد جدید کو بھی سمونا چاہتے ہیں۔ ان غزلوں میں شعور کی سطح پر ذہنی عمل کے ساتھ جذبات کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے اب ان کے جذبات و احساسات میں گہرائی پیدا ہو گئی ہے اور وہ زندگی کے وسیع تر تناظر کو چھونے لگے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

سب مجھ کو جلا کے سو گئے ہیں ۔۔۔ میں ایک چراغ نیم شب ہوں

اپنے لمس کو زندہ کر ۔۔۔ ہاتھوں کو بینائی دے

سایہ سا ہے تیرے چشم و لب پر ۔۔۔ یہ کون ہمارے درمیاں ہے

رات بھر پرچھائیوں سے جنگ کی ۔۔۔ میرا دشمن ایک مٹی کا دیا

جانے کس رات کوئی نیند کے مانند آ جائے

چشم بے خواب ہے دروازۂ امکاں کی طرح

یہ چند شعر اور پڑھ لیجیے تاکہ میں جو کچھ کہہ رہا ہوں وہ پورے طور سے واضح ہو جائے:

رات کو خالی مکانوں میں دیئے جلتے ہیں

جانے کون آتا ہے شب بھر کو ٹھہرنے کے لیے

مشعل جس کے ہاتھ میں تھی وہ تو خود ہی اندھا تھا

سننے والے بہرے تھے، بولنے والا گونگا تھا

شرط ویرانی سے واقف ہی نہیں شہر کے لوگ ۔۔۔ در و دیوار بنا کر اسے گھر جانتے ہیں

نئے ستارے مری روشنی میں چلتے تھے

چراغ تھا کہ سرِ راہ جل رہا تھا میں

یہ بادبان وہ بادنما دونوں اور ہیں
حالانکہ رخ بدلتے ہیں دونوں ہوا کے ساتھ

دن سا پہاڑ کاٹ لیا شام ہوگئی   اب کیا سلیم سایۂ دیوار دیکھنا

مکاں بنا کے اسے بند کر دیا ورنہ
یہ راستہ کسی منزل کو جانے والا تھا

ہر دیا سوچتا ہے ساری عمر   رات کا سلسلہ کہاں تک ہے

سلیم احمد کی ان غزلوں میں چراغ، دیا، مشعل، ستارے وغیرہ علامت کے طور پر بار بار استعمال ہوئے ہیں جو "سمت" کی تلاش کا اشارہ بھی ہیں اور ظلمتوں کو دور کرنے والی "روشنی" کا بھی۔ روشنی اور سمت ــــــ یہی عہدِ جدید کا مسئلہ ہے اور یہی سلیم احمد کا۔ یہ کوشش کامیاب ہو کر کیا بنتی ہے اس کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے لیکن سلیم احمد کے تخلیقی سفر میں اس منزل کا آنا میرے نزدیک ایک نیک فال ہے۔

(۳)

اب سلیم احمد کی آزاد نظموں کے بارے میں چند باتیں اور کہنا چاہتا ہوں۔ سلیم احمد نے اب سے پانچ چھ سال پہلے چند نثری نظمیں لکھیں جنہیں میں نے "نثریے" کا عنوان دے کر نیا دور کے شمارے ۶۸-۶۷ میں شائع کیا۔ وہ معاشرتی و تہذیباتی سلسلہ جو باغیانہ غزل (اینٹی غزل) کے بعد منقطع ہو گیا تھا، ان "نثریوں" میں دوبارہ جڑ جاتا ہے۔ ان "نثریوں" کا موضوع وہی ہے جو سلیم احمد کی باغیانہ غزل کا تھا یعنی معاشرتی صورتِ حال۔ سلیم احمد ان نثریوں میں بھی ایک زر پرست معاشرے کے خلاف غم و غصہ اور درد و کرب کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں اور ایک ایسے لہجے میں بولتے ہیں جو ہمیں باغیانہ غزل (اینٹی غزل) میں بہت زیادہ تلخ محسوس ہوتا ہے۔ یہ تلخی سلیم احمد کی روح میں بس گئی ہے اور جہاں جہاں وہ اس کے اظہار میں کامیاب ہو جاتے ہیں ان کے طنز کی کاٹ، جدید اردو شاعری میں ایک نئے عنصر کا اضافہ کر کے ہمیں اپنے ساتھ بہالے جاتی ہے۔

سلیم احمد کی آزاد نظمیں، جو "اکائی" میں شامل ہیں، ان کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ یہاں آزاد نظم اردو شاعری کی روایت سے الگ معلوم نہیں ہوتی بلکہ نظم پڑھتے وقت یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ ہم آزاد شاعری پڑھ رہے ہیں یہاں احساس الفاظ کی گرفت میں اس طور پر آگیا ہے کہ الفاظ خود احساس بن گئے ہیں۔ اظہار پر یہ قدرت مجھے بہت کم شاعروں کے ہاں نظر آتی ہے۔ فراق نے ایک دفعہ جوش صاحب کے بارے میں کہا تھا کہ یہاں میں احساس کو لفظوں میں پکڑنے کی کوشش کرتا رہ جاتا ہوں وہاں جوش اسے لفظوں میں پکڑ کر اظہار کے سانچے میں ڈھال دیتے ہیں۔ یہی عمل سلیم احمد کی غزلوں کی طرح ان نظموں میں بھی نظر آتا ہے۔ ہماری نئی شاعری میں بنیادی طور پر یہی گڑبڑ ہے کہ شاعر کا "اظہار" ایک طرف بھاگتا ہے اور "احساس" دوسری طرف۔ اگر کار کے پہیوں کے بریک میں یکساں توازن نہ ہو تو نئی شاعری کی طرح اس کا ایک پہیہ ایک طرف اور دوسرا پہیہ دوسری طرف بھاگنے لگتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شعر کا وہ اثر باقی نہیں رہتا جس کے لیے شعر تخلیقی اظہار کا سب سے مؤثر ذریعہ ہے۔ سلیم احمد کے ہاں احساس و اظہار مل کر ایک جان ہو گئے ہیں اور یہ تخلیقی عمل کی وہ منزل ہے جس تک بہت کم لوگ پہنچتے ہیں۔

دوسری چیز جو آپ کو ان نظموں میں ملے گی وہ شاعر کا مثبت رویہ ہے۔ یہاں وہ قنوطیت نہیں ہے جس نے آج کی نئی شاعری میں رونے دھونے کا سماں پیدا کر دیا ہے۔ یہاں ایک مردانہ لہجے اور زندہ رہنے کے حوصلے کا پتا چلتا ہے۔ شاعر زندگی کو ایک زخمی نظر سے نہیں دیکھ رہا ہے جس میں مایوسیاں ہیں، بلکہ ایک ایسی حقیقت پسندانہ نظر سے دیکھ رہا ہے جس میں ناامیدیاں اور مایوسیاں، قنوطیت و رجائیت، کرب اور مسرت سب ایک ساتھ ہیں۔ اس طرزِ فکر نے سلیم احمد کی شاعری میں مثبت متحرک اور فعال رویّہ کو جنم دیا ہے۔ اسی لیے ان نظموں میں، نئی شاعری کی طرح، بزدلی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ زندگی کا مردانہ وار مقابلہ کرنے کا حوصلہ پیدا ہوتا ہے۔

پھر زندگی کی طرح، ان نظموں کے موضوعات میں بھی حد درجہ تنوع ہے۔ آج اتنا تنوع مجھے کسی ایک شاعر کی نظموں میں مشکل سے نظر آتا ہے ورنہ عام طور پر ایک شاعر ایک ہی احساس یا ایک ہی خیال کو الٹ پلٹ کر بار بار دہراتا رہتا ہے۔ فکر و احساس کے اسی تنوع کی وجہ سے ان نظموں میں آپ کو زندگی کی وسعت اور پھیلاؤ کا احساس ہوگا۔

سلیم احمد کی ان نظموں کی ایک خصوصیت جس نے مجھے خاص طور پر متاثر کیا، یہ ہے کہ یہاں "فکر" بھی "احساس" کے سانچے میں ڈھل گئی ہے۔ فکر کا "احساس" بننا وہ تخلیقی عمل ہے

جب مختلف تصورات، نظریات اور افکار لکھنے والے کے دل و دماغ میں خون بن کر گردش کرنے لگتے ہیں۔ ان نظموں میں جگہ جگہ مشرق و مغرب کے مفکرین کی آوازیں واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ نظم "دعا" میں جب سلیم احمد کہتے ہیں کہ

خداوندا

مجھے نانِ شبینہ دے

شکم کے دوزخی آزار سے مجھ کو بچالے، روح کو تابندہ تر کر دے

کہ میں زندہ ہوں اس حرفِ شیریں سے

جو تو خود ہے۔

تو عیسیٰ، گیتا بھگوان اور فیضی کے افکار سلیم احمد کی آواز میں ڈھل جاتے ہیں۔ حضرت عیسیٰ نے کہا تھا کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہتا بلکہ اس کلام سے جو خداوند کے منہ سے نکلتا ہے۔ گیتا بھگوان نے کہا تھا کہ میں وہ پہلا حرف ہوں جو میں نے خود کہا۔ فیضی نے کہا ع منم حرف اول کہ من گفتہ ام۔ سلیم احمد نے ان افکار کو جس طور پر ملا کر ایک کیا ہے، اس سے ایک فکری صورت پیدا ہو گئی ہے۔ اسی طرح نظم "سفر" میں ایک مصرع آتا ہے جس پر ساری نظم کی عمارت کھڑی ہے ...... سو میں تجھ سے تیری ہی جانب سفر کر رہا ہوں۔ یہ ہیگل کی آواز ہے جو کہتا ہے کہ "مطلق" ہی آغاز ہے اور مطلق ہی انجام ہے اور جس کا یہ جملہ I return from him to him جو ہیگل کے بنیادی تصورات کو ظاہر کرتا ہے، سلیم احمد کی آواز بن جاتا ہے۔ "مطلق" سے مطلق کی طرف" کے فارمولے کا حاصل ۹۶ ہے۔ یہی نوّے اور چھ کا ویرانہ ہے جو نظم "چاند پر نہ جاؤ" میں، وضاحت کے ساتھ، بغیر کسی ابہام کے پیش کیا گیا ہے۔ اس نظم میں روسی سائنسدان اوسپینسکی کی آواز بھی گونج رہی ہے جس کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ کائنات کی تخلیق "مطلق" سے ہوئی ہے اور مطلق "ایک" ہے، جس نے یہ بھی بتایا ہے کہ انسان کی زندگی مشینی زندگی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان "آگہی، ارادہ اور انا" کا شعور نہیں رکھتا۔ اس کی "آزادی" یہ ہے کہ وہ یہ دستور پیدا کرے مگر اس راستے میں ہر قسم کی رکاوٹیں ہیں ——— نفسیاتی، معاشرتی اور معاشی۔ لیکن سب سے بڑی رکاوٹ کائناتی یا آفاقی نظام میں زمین کی حیثیت ہے۔ زمین پر انسان ۴۸ میکانکی قوانین کا تابع ہے۔ اسی وجہ سے اس کی آزادی کا امکان بہت محدود ہوتا ہے، مگر یہ امکان بہرحال موجود ہے۔ چاند ۹۶ میکانکی قوانین کا تابع ہے اسی لیے چاند انسان کے لیے بدترین جگہ ہے۔ یہاں آزادی

کا حصول ناممکن ہے۔ یہی تصورات اس نظم میں پیش کیے گئے ہیں جس کا آخری مصرع حتمی انداز میں ہم سے کہتا ہے کہ ــــــ اس ویرانے میں جانے سے بہتر اپنی زمین پر مر جانا ہے۔ "حمد" میں ہیگل اور نطشے کے تصورات کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ پاسکل نے کہا تھا کہ خدا گم ہو گیا ہے۔ ہیگل نے کہا تھا کہ خدا بذات خود مر گیا ہے۔ نطشے نے کہا تھا کہ خدا مر چکا ہے۔ سلیم احمد کی یہ نظم "لا سے" "الا اللہ" کی طرف پھر ایک نئے سفر کا آغاز ہے۔ جب ہم نظم پڑھتے ہوئے یہاں پہنچتے ہیں:

بنیا زمانہ

کہ عہد انکار سے گذر کر حیات اثبات بن رہا ہے

خدائے گم کردہ پھر سے آفاق کی حدوں پر ابھر رہا ہے

جلال آدم نکھر رہا ہے

نفی کا عفریت مر رہا ہے

تو ہمیں مثبت طرز فکر کے ساتھ خدا کی بازیافت کا احساس ہوتا ہے۔

غرض کہ یہ آوازیں ان ساری نظموں میں گوٹے یا سلمہ ستاروں کی طرح، الگ سے ٹکی ہوئی معلوم نہیں دیتیں بلکہ سلیم احمد کی مثبت آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ یہ سب شاعر کے احساس شاعر کے اسلوب اور لہجے کا حصہ بن گئی ہیں۔

ان نظموں میں کچھ چھوٹی نظمیں ہیں جنہیں پڑھ کر ہم اس لیے چونک اٹھتے ہیں کہ ہمیں زندگی کی کسی بات یا نئے پہلو کا شعور حاصل ہوتا ہے۔ جو نظمیں ذرا بڑی ہیں ان میں ہر ٹکڑا ایک بات کہتا، دوسرے ٹکڑے کی دوسری بات سے ملتا، اسے پھیلاتا اور بڑھاتا چلتا ہے اور جب نظم ختم ہوتی ہے تو ہمیں ایک "نظر" کا احساس ہوتا ہے۔ سلیم احمد نے ان نظموں میں روایت اور بغاوت کو اس طرح سمو دیا ہے کہ یہ انداز فکر اور یہ انداز شاعری ہماری قوم کے ذہنی سرمائے کا حصہ بنتا ہوا دکھائی دیتا ہے

مرے فن کی یہ کاوش ہے

کہ گونگے تجربے

جن کی خموشی اک اذیت ہے

لب اظہار پا جائیں

ان نظموں میں جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تھا، وہ ابہام اور مشکل پسندی جس نے آزاد نظم کو معمہ بلکہ اچھوت بنا رکھا ہے نظر نہیں آتی۔ گہرے سے گہرا خیال بھی جذب ہو کر سامنے کی بات

بن کر آتا ہے۔ یہ نظمیں احساس کا آئینہ ہیں اور اسی لیے آزاد شاعری ہمیں روایتی شاعری کی طرح متاثر کر رہی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ بھی ہے کہ سلیم احمد، ہمارے بہت سے آزاد شاعری لکھنے والوں کے برخلاف، اردو زبان کے قدرتی ترنم سے واقف ہیں اور وزن کو توڑ کر استعمال کرنے کا ایسا سلیقہ رکھتے ہیں کہ نظم میں ترنم باقی رہتا ہے۔ یہاں آزاد نظم بے راگ چیز نظر نہیں آتی بلکہ موضوع اور ادا کے عین مطابق راگ پیدا کر لیتی ہے۔ یہ نظمیں پڑھ کر جہاں میں اردو شاعری کی صلاحیتوں سے پُر اُمید ہو گیا ہوں وہاں میرا یہ خیال بھی پختہ ہو گیا ہے کہ اسی سطح پر آزاد شاعری اردو شاعری کا حصہ بن سکتی ہے۔

اس مضمون کا ایک حصہ، جو سلیم احمد کی نظموں کے بارے میں ہے، میں نے ۱۹۷۲ء میں اور باقی مضمون دس سال بعد ۱۹۸۲ء میں لکھا تھا۔ اس وقت سلیم احمد زندہ تھے اور مضامین، کالم، ڈرامے، فلم، غزلیں لکھنے میں دن رات مصروف تھے۔ ملاقات ہوئی تو میں نے کہا "سلیم تمہاری شاعری کے بارے میں ایک مضمون لکھا ہے" کہنے لگے "کہاں ہے؟" میں نے کہا "گھر پہ ہے"۔ اسی وقت میرے ساتھ آئے، مضمون پڑھا اور خوش ہوئے۔ میں نے کہا "تم تو خوش ہو گئے۔ مگر میں عجب مخمصے میں پھنسا ہوا ہوں۔ مضمون جہاں تک پہنچا ہے میرے خیال میں یہ وہ منزل ہے جہاں مجھے تمہاری شاعری کا بحیثیت مجموعی تنقیدی جائزہ لینا چاہیے مگر یہ جائزہ اس لیے ممکن نہیں ہے کہ آج کل تم جو غزلیں کہہ رہے ہو ان میں "بیاض" کی آوازیں، جو "اکائی" میں مکمل امتزاج سے گذر کر ایک الگ رنگ اختیار کرتی ہوئی معلوم ہوتی تھیں، اب واضح ہو گئی ہیں۔ ان غزلوں کو سن کر معلوم ہوتا ہے کہ اب سلیم احمد کی اپنی ایک آواز ہے جو دوسرے شاعروں کی آواز سے مختلف اور ممتاز ہے اس لیے اب مجھے تمہارے نئے مجموعہ کلام کا انتظار کرنا چاہیے۔" سلیم احمد نے مجھ سے حسبِ معمول اتفاق کیا اور میں نے اس مضمون کو دراز میں ڈال دیا اور بھول گیا۔ یکم ستمبر ۱۹۸۳ء کو سلیم احمد اچانک وفات پا گئے۔ اپریل ۱۹۸۴ء میں شمیم احمد نے سلیم احمد پر مضمون لکھنے کے لیے کہا تو مجھے وہ مضمون یاد آیا۔ ۱۹۸۲ء سے وفات تک سلیم احمد تقریباً ساٹھ غزلیں اور کہہ چکے تھے۔ ان غزلوں میں سلیم احمد نے اپنی شاعری کی اس منفرد آواز کو دریافت کر لیا ہے جس کے لیے ۱۹۴۲ء سے ۱۹۸۳ء تک انہوں نے طویل تخلیقی سفر کیا تھا۔ یہ آواز مختلف آوازوں، رنگوں اور لہجوں کے امتزاج سے وجود میں آئی ہے جس میں جدیدیت بھی ہے اور روایت بھی، طنز و ہجو کا لہجہ بھی ہے اور جدید سائنسی دور کا شعور بھی۔ ان غزلوں میں ان کا "لاشعور" جس کا ذکر میں نے اس مضمون

کے شروع میں کیا ہے، شعور بن کر روشن ہو جاتا ہے۔ یہی وہ آواز ہے جو سلیم احمد نے جدید اردو غزل کو دی ہے۔ یہ چند شعر سنیے۔

محلے والے میرے کارِ بے مصرف پہ ہنستے ہیں
میں بچوں کے لیے گلیوں میں غبارے بناتا ہوں
غنیم وقت کے حملے کا مجھ کو خوف رہتا ہے
میں کاغذ کے سپاہی کاٹ کر لشکر بناتا ہوں

دونوں ہمسایوں میں ویسے تو محبت ہے بہت
ایک جھگڑا پڑ گیا ہے بیچ کی دیوار پر

یہ نئے نقش قدم میرے بھٹکنے سے بنے
لوگ جب ان پر چلیں گے راستہ بن جائے گا
گونج سننی ہو تو تنہا وادیوں میں چیخئے
ایک ہی آواز سے اک سلسلہ بن جائے گا

شاخ و گل و ثمر کی بات کون کرے کہ ایک رات
بادِ شمال آئی تھی باغ کا باغ لے گئی

تو سکوں سے تھک گیا ہے اور بے تابی سے میں
شوق ہے تجھ کو سفر کا اور مجھ کو گھر کا ہے

وہاں دیوار اٹھا دی مرے معماروں نے
گھر کے نقشے میں مقرر تھا جہاں در ہونا
یہ ممکن ہے کہ ان کو موت کی سرحد پہ لے جائیں
پرندوں کو مگر اپنے پروں سے ڈر نہیں لگتا

بارش سے چھتیں ٹپک رہی ہیں   چڑیاں کہاں گھونسلے بنائیں

شہرِ احساس ترے لمس سے جاگ اُٹھتا ہے
ہاتھ چھوتا ہوں تو ہاتھوں میں دیے جلتے ہیں

دل کے اندر درد آنکھوں میں نمی بن جایئے
اس طرح ملیئے کہ جزوِ زندگی بن جایئے
جس طرح خالی انگوٹھی کو نگینہ چاہیے
عالمِ امکاں میں اک ایسی کمی بن جایئے

جو آنکھوں کے تقاضے ہیں وہ نظارے بناتا ہوں
اندھیری رات ہے کاغذ پہ بس تارے بناتا ہوں

اس ایک چہرے میں آباد تھے کئی چہرے
اس ایک شخص میں کس کس کو دیکھتا تھا میں

کچھ مناظرِ حال کے کچھ خواب مستقبل کے ہیں
یہ تمنا آنکھ کی ہے وہ تقاضے دل کے ہیں

مَیں بھی تجھے نہ سن سکا تو بھی مجھے نہ سن سکا
تجھ سے ہوا مکالمہ تیز ہوا کے شور میں

وہ ہاتھ، ہاتھ میں آیا ہے آدھی رات کے بعد
دیا دیئے سے جلایا ہے آدھی رات کے بعد

میں جانتا ہوں کہ سب سو رہے ہیں محفل میں
فسانہ میں نے سنایا ہے آدھی رات کے بعد

بیٹھے ہیں سنہری کشتی میں اور سامنے نیلا پانی ہے
وہ ہنستی آنکھیں پوچھتی ہیں یہ کتنا گہرا پانی ہے

بھیجتی ہیں جو پیام روشنی تاروں کے نام
رات میں نے اک غزل لکھی ہے ان آنکھوں کے نام
جانے اس گھر کے مکیں کس دیس پہنچے کیا ہوئے
رہ گئے دیوار پر لکھے ہوئے بچوں کے نام
رنگ و بو کے کتنے مردہ تجربے زندہ ہوئے
یاد آئے دیکھ کر تجھ کو کئی پھولوں کے نام

جو سود و زیاں کی فکر کرے — وہ عشق نہیں مزدوری ہے
سب دیکھتی ہیں سب جھیلتی ہیں — یہ آنکھوں کی مجبوری ہے
اس ساحل سے اس ساحل تک — کیا کہیئے کتنی دوری ہے

رات آتی ہے تو یادوں کے دیئے جلتے ہیں
دل دمک اٹھتا ہے زخموں میں دیئے جلتے ہیں
شہر احساس ترے لمس سے جاگ اٹھتا ہے
ہاتھ چھوتا ہوں تو ہاتھوں میں دیئے جلتے ہیں

پروفیسر مجتبیٰ حسین

'بیاض' پر ایک نظر

ایک زمانے میں جوش کی شاعری کے بارے میں نیاز فتحپوری اور "تنقیدات عالیہ" کے باب میں ان کے تابع نقاد جن میں مجنوں گورکھپوری کا نام سرفہرست ہے، چند مخصوص "مزعومات شعری" کے تحت کچھ اس قسم کی تنقیدی رائے کا اظہار کرتے تھے جیسے "گل است ولے چیدن نیست" یا جوش کے یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ "گالی دینے کی خواہش گھُٹ کر شعر بن گئی ہے"۔ سلیم احمد کی بیاض کے ساتھ بعض تبصرہ نگاروں نے کچھ اسی قسم کے تپاک کا اظہار کیا ہے۔ گالیاں کیسے شعر بن جاتی ہیں یا شعر کیوں کر گالی بن جاتا ہے، یہ راز فارسی اور اردو شاعری کے پڑھنے والوں سے یقیناً چھپا نہ ہوگا فی الحال یہ دیکھتے چلیے کہ میرؔ نے گالی کو کس طرح شعر بنا دیا ہے ؎

یوں پکارے ہیں مجھے کوچۂ جاناں والے
ادھر آبے! ابے او چاک گریباں والے

اور جوشؔ کی گالی والی یہ رباعی دیکھیے ؎

ہمت نہیں اس دنی کی میری ایسی
جھیلی ہیں بلائیں میں نے کیسی کیسی
ہر ذرہ الف ہو کے یہ دیتا ہے صدا
خورشید جہاں تاب کی ایسی تیسی

اس "ایسی تیسی" کو اتنی شعری قوت سے نظم کرنے کیلئے تنقیدی نہیں، شعری بصیرت درکار ہے۔ بظاہر سادہ اور بے ضرر شعر کیونکر گالی بن جاتا ہے اس کی آپ کو بہت سی مثالیں مل جائیں گی۔

چند ناصحانہ اور مصلحانہ کہنے والوں کا کلام موزوں دیکھ لیجئے۔ سلیم احمد کے یہاں "گالی والے" یا "سوقیانہ" شعر کچھ اس قسم کے آپ کو مل جائیں گے ؎

کارِ تخلیق میں ڈالا ہے مشینوں نے خلل
رحم مادر کی جگہ ڈھال کے رکھ دی بوتل
جمع تفریق میں گو طاق ہے جفتی کی مشین
کیجئے کیا کہ غلط آتا ہے پھر بھی ٹوٹل

دھر اکیا ہے زبانی پیار کے رنگیں فسانوں میں
کھرے کھوٹے کا سب احوال کھل جائے گا رانوں میں

یا پھر یہ شعر دیکھیے جس میں خود کو "چمار" بنایا ہے ؎

گانٹھتے ہیں پھٹے ہوئے جذبات
ہو کے سیّد بنے سلیم چمار

اس قسم کے چند اور اشعار آپ کو بیاض میں مل جائیں گے۔ اب اگر انہیں گالی سمجھ کر کوئی اپنے تنفّہ شعری مذاق کے مظاہرے ہی کو ضروری سمجھتا ہے تو اس سے بحث بے سود ہے۔ یہ کچھ اسی قسم کی ذہنیت ہے جس نے نظیر اکبر آبادی اور میر تقی میر کے کلیات "ڈاٹ۔ ڈاٹ" کے ساتھ طبع کروانے میں عافیت دیکھی۔ اس "ڈاٹ والی تکنیک" نے ذہن میں کلبلاتی ہوئی راہیں پیدا کر دی ہیں، اس سے اُسے کوئی سروکار نہیں ہے۔ ایک اور بزرگ ہیں جنہوں نے اسرارِ خودی کے توڑ پر ایک منظوم کتاب لکھ ڈالی ہے جس میں اپنے مصلحانہ اشعار سے ان غیر اخلاقی نتائج کے تدارک کی بھرپور کوشش کی ہے جو اسرارِ خودی کے پڑھنے سے آپ کے ذہن پر مرتب ہو سکتے ہیں۔ سلیم احمد کے مندرجہ بالا اشعار پر سنسنی پیدا کرنے کی سعی کا تو شبہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ شعری اعتبار سے بھی ناقابلِ اعتنا قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ مگر اخلاقیات کی طرف سے ان پر کوئی الزام مشکل ہی سے عائد کیا جاسکتا ہے۔ اصل میں یکسر اخلاقی پروپیگنڈہ والے اشعار اور شاعری میں بڑا فرق ہے۔ دونوں کے فرائض جدا جدا ہیں۔ سلیم احمد شاعر کی حیثیت سے اپنے فرائض سے آگاہ معلوم ہوتے ہیں۔ "میں شاعری کو شعور کی اولاد سمجھتا ہوں"۔

"بیاض" کو ذرا ٹھنڈے دل سے پڑھنے کے بعد آپ یقیناً محسوس کریں گے کہ جذبات

کا یہ مجموعہ ایک اخلاقی آگاہی کے کرب کا نتیجہ ہے۔ یہ اخلاقی آگاہی اصول اخلاق کی کتابوں سے حاصل نہیں ہوئی ہے۔ یہ زندگی کے عمومی اور شاعر کے خصوصی تجربے سے مرکب ہے۔ پوری کتاب دنیاداری دنیا طلبی، دنی الطبعی، بداصلی اور بدخرمنی کی رکاکت کو ابھار کر تزکیہ نفس اور "غیر کتابی اخلاقی تعبیرات" کی طرف ہمیں متوجہ کرتی نظر آتی ہے۔ کسی بھی غزل کو دیکھئے اس میں کسی نہ کسی پیرائے میں یہ تمام باتیں مل جائیں گی۔ بیاض کا پہلا شعر دیکھئے ؎

حسن جب سے ہوا ہے کم آزار

عشق بھی بن گیا ہے دنیا دار

اس غزل کے (جسے بیاض کا منظوم دیباچہ سمجھنا چاہیئے) تمام اشعار گہرا اخلاقی شعور رکھتے ہیں۔ اس کے بعد اس مجموعے کے اشعار کا جائزہ لیجیے۔ ہر رنگ میں آپ کو اسی اخلاقی شعور کی کہیں دبی ہوئی کہیں ابھری ہوئی "رو" مل جائے گی ؎

شاید کوئی بندہ خدا آئے

صحرا میں اذان دے رہا ہوں

بجا انسان کی عظمت، سفر بھی چاند کا برحق

سلیم اس کا بُرا کیا ماننا، میاں ہم نہیں جانتے

شعر میں ڈھلنے سے پہلے یوں قرار دل نہ تھیں

کاہشیں دنیا کی تیرے درد میں شامل نہ تھیں

بُرا لگا مرے ساقی کو ذکر تشنہ لبی

کہ یہ سوال مری بزم میں کہاں سے اُٹھا

آگیا راہ پر بالآخر یار   لیک بعد از خرابیٔ بسیار

آگے اب جنگل میں یہ عقدہ کھلا   بھیڑیئے پڑھتے نہیں ہیں فلسفہ

آخری شعر جس غزل میں مطلع کے طور پر آیا ہے۔ وہ پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ لہجے کی کاٹ اور زاویۂ نظر کی صفائی نے اسے ایک فینٹسی Fantasy بنا دیا ہے۔ یہ صرف قدرتِ کلام ہے بلکہ موجودہ عہد کے اوچھے پن اور زندگی کا "با تصویر اور راگ" ہے۔ یہ تمام اشعار گہرے اخلاقی شعور کے بغیر وجود میں آہی نہیں سکتے۔ اسی لیے سلیم احمد کے بعض اشعار کو "سوقیانہ" اشعار کی فہرست میں ڈال کر جی خوش کر لینا "نودولتیا نقاہت" کا اظہار ہے، اور کچھ نہیں۔ "بیاض" کا اکثر و بیشتر حصہ اخلاقیات کی دلسوز تصویریں لیے ہوئے ہے۔ سلیم احمد کا مولانا حالی سے انتقام نہیں۔ مولانا حالی کا سلیم احمد سے انتقام ہے بلکہ کبھی کبھی تو یہ اخلاقی تان بعض اشعار میں اس درجہ تیز ہو جاتی ہے کہ سلیم کا طنز یہ اسلوب بھی انہیں ناصحانہ ہونے سے نہیں بچا سکا ؎

نہ پوچھو عقل کی چربی چڑھی ہے اس کی بوٹی پر
کسی شے کا اثر ہوتا نہیں کمبخت موٹی پر

ہمارا جی چاہتا ہے کہ سلیم احمد کبھی اس اخلاقی دائرے سے نکل کر بھی کچھ سوچتے اور کہتے۔ حد یہ ہے کہ جب وہ حسن و عشق کے انبساطِ باہم کا ذکر بھی چھیڑتے ہیں تو یہ سایہ لگا رہتا ہے ؎

ترکِ الفت کے عذر ہیں لاکھوں　　　خوئے بد را بہانۂ بسیار

حُسن چاہے جسے ہنس بول کے اپنا کر لے
دل نے اپنے کو بھی بیگانہ بنا رکھا ہے

ادب و شعر کے سلسلے میں اخلاقیات کا بار بار ذکر ممکن ہے آپ کو گراں گزرے مگر کیا کیا جائے دنیا کے بلند ترین ادب کا بھی آخر کار اخلاقیات سے رشتہ ہوتا ہے۔ اس کے بغیر کوئی معاشرتی تصور کسی بھی نظریے کے تحت باقی نہیں رہ جاتا۔ "بیاض" ایک اخلاقی سفر کی داستان ہے یہ سفر خشک اخلاق کی بیساکھی کے سہارے طے نہیں کیا جا رہا ہے۔ اسے روحانی اندھیروں جی ہاں روحانی اندھیروں نے روشن کیا ہے۔ اس اندھیرے میں بدن کی تشنگی اور محرومی ہے، جنسی کجروی اور خون کا ذائقہ ہے ؎

جو اُس بدمست رانیں سانس بھی آہستہ لیتی ہیں
لہو سرگوشیاں کرتا ہے میرشاری کے کانوں میں

سحر ہونے یہ گونگا تجربہ محسوس ہوتا ہے
کہ رچ کر رہ گیا ہے ذائقہ خوں کا زبانوں میں

"بیاض" کے پڑھنے والے کے سامنے بار بار یہ سوال ہے کہ سلیم احمد جو پہلے اس قسم کے اشعار کہتے تھے:

ایک ترہوئم خاص ہوا اور وہ پھر بلائیں بھی
بات کبھی جو یوں بنے پھر تو سلیم جائیں بھی

پوچھتی ہے وہ نظر کیا ہے محبت کا مآل
بے خودی عشق کی یہ کہتی ہے کہ سوچا ہی نہیں

سلیم دل کو میسر سکوں ذرا نہ ہوا
اگرچہ ترکِ محبت کو اک زمانہ ہوا

دل تھا اداس عالمِ غربت کی شام تھی
کیا وقت تھا کہ تجھ سے ملاقات ہوگئی

اس تلخ گری کی طرف کیسے آگئے۔ "بیاض" کے سفر میں دو منزلیں ہیں، پہلی منزل "دل تھا اداس عالمِ غربت کی شام تھی" کے احساسات کے ذریعے سے سامنے آتی ہے۔ اس کے بعد آگے چل کر ایک اہم موڑ آتا ہے۔ یہ موڑ کیونکر آیا؟ راستے میں کون ملا؟ کس سے سابقہ پڑا؟ شاعر کے لہجے میں تبدیلی کیوں پیدا ہوئی۔ اس کے بارے میں وثوق سے کوئی بات نہیں کہی جاسکتی۔ البتہ اس موقع پر ہمیں مولانا حالی یاد آتے ہیں۔ ان کی شاعری زندگی میں بھی اسی قسم کا ایک موڑ آیا تھا:

اب بھاگتے ہیں سایۂ زلفِ بتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

مولانا حالی بھی عاشقی چھوڑ کر پند و نصائح کی طرف چل پڑے تھے۔ سلیم احمد کی مولانا حالی سے ناچاقی کی ایک وجہ کہیں یہ تو نہیں ہے کہ انہوں نے مولانا کے آئینے میں اپنا چہرہ دیکھا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ سرسید کی عقلیت کے سائے میں پروان چڑھنے والے "جدید مولانا حالی" عقل کو کلیہ

سمجھنے والوں کے حلقے میں خالص روحانی چشمے کو گدلا کرنے کے "مجرم" قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ مگر مولانا حالی اور سلیم احمد کی غزل گوئی فراق مراتب اور اپنی نوعیت اور اختلاف کے باوجود ایک ایسے موڑ سے گزری ہے (یہ اہم تہذیبی موڑ بھی ہے ——— ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء) جہاں پرانا شاعر اپنے کو چھوڑ کر ایک نئے اخلاقی شاعر کے ساتھ نئی اخلاقیات کی تلاش میں روانہ ہو جاتا ہے۔ دونوں کی شاعری کے ساتھ "مسلم ہندی" گرم سفر ہے۔ یہ مسلم ہندی مولانا حالی کے آگے آگے چل رہا ہے اور سلیم احمد کے یہاں تعاقب میں ہے، اس لیے کہ سلیم احمد صرف غزل کے شاعر ہیں۔ مولانا حالی نے اس مسلم ہندی کو حسن اخلاق کے آئینے میں دیکھا ہے۔ سلیم احمد نے اس آئینے کو تاریک کر کے چمکانا چاہا۔ بقول جوشؔ ؂

اُسی کی ذات کو تاریک کر کے

اُسی کی ذات کو چمکا رہا ہوں

سلیم احمد کتابی اخلاق کے قائل نہیں معلوم ہوتے۔ ان کے کلام کا تیکھا پن بتاتا ہے کہ وہ احتساب کو بداخلاقی کا بنیادی سبب سمجھتے ہیں۔ اسی لیے وہ نڈر ہو کر خیر و شر کا جائزہ لینے کی کوشش کرتے ہیں، لیپا پوتی سے کام نہیں لیتے مگر ان کا یہ غیر کتابی اخلاق اپنی منطقی مزاج کے تقاضے کی بنا پر اپنی جگہ خود کتابی اخلاق کا جواز بن جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار ایک احتسابی مزاج رکھتے ہیں ——— بات کہاں سے کہاں جا پہنچی۔ ذکر تھا سلیم احمد کی شاعری کے اس موڑ کا جب وہ "نرم روی" چھوڑ کر "گرم روی" اختیار کر لیتی ہے۔ ان کی آواز میں یہ جھنجھلاہٹ، یہ کبیدہ خاطری کیوں آئی؟ یہ ہڈیوں کو گلا دینے والا تیز بخار ان میں کیوں سرایت کر گیا؟ زندگی کے تجربات نے کس رخ سے آئینہ دکھایا؟ اس کی تفصیل ظاہر سی بات ہے کہیں نہیں ملتی (یہ غزل کی شاعری ہے نظم کی شاعری نہیں) مگر متعدد اشعار اس موڑ کی نشاندہی ضرور کرتے ہیں ؂

وہ جن کو راس نہ آئی تھی تیری قربت بھی

ہیں تجھ سے چھوٹ کے کس حال میں خدا جانے

یہاں نہ ڈھونڈ انہیں اب کہ کوچۂ جاناں میں

چلے گئے ہیں تلاشِ سکوں میں دیوانے

سلیم تو ہی سمجھ لے مزاجِ دنیا کو

ترا مزاج تو سمجھا نہیں ہے دنیا نے

آخری شعر صداقت سے زیادہ قریب معلوم ہوتا ہے۔ پہلے دو شعر غزل کا عطیہ ہیں۔ اسی لیے زندگی کی تلخی عشقیہ لے میں بدل گئی ہے۔ یہ ثقافتی رشتوں کے ٹوٹنے کے غم کی بھی ترجمان ہو سکتے ہیں مگر زیری شعر تلخ کام زندگی کی طرف لے جا رہا ہے۔ اس شعر کے لہجے میں دنیا سے سمجھوتے کی دبی ہوئی کوئی خواہش نہیں پائی جاتی۔ یہ مفاہمت نہیں مقاومت کے جذبے کا پتہ دیتا ہے۔ یہاں سلیم احمد عشقیہ وارفتگی، جذبات کی شدت اور ملائمت سب کو رخصت کرتے معلوم ہوتے ہیں ؎

ٹھپ ہو چکی ہے حسنِ خیالات کی دکاں
ایسے میں کیا چلے گی غزلیات کی دکان
گاہک کا کال دیکھ کے دھندا بدل دیا
کھولی تھی پہلے ہم نے بھی جذبات کی دکاں

یہاں پھر مولانا حالی سلیم احمد سے انتقام لیتے نظر آتے ہیں ؎

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر
شہر میں کھولی ہے حالی نے دوکاں سب سے الگ

بہر حال اس موڑ سے گزر کر سلیم احمد کی شاعری بازار در دوکان میں پہنچ گئی —— یہ نئی دنیا تھی جو ۴۷ء کے بعد سے رفتہ رفتہ سلیم احمد کے سامنے تعمیر ہونے لگی تھی۔ ہمارے یہاں ۴۷ء کے بعد جس نئی نسل نے غزل کو کچھ دیا ان میں ناصر کاظمی اور سلیم احمد کے نام نمایاں ہیں دونوں کے سامنے ایک نئی دنیا تعمیر ہو رہی تھی جو ان کے خوابوں کا امتحان لے رہی تھی۔ ناصر کاظمی نے اپنے خوابوں کا رنگ اور اپنے مزاج کی نرمی، لوچ اور خم دے دے کر اپنے طور پر آباد کرنے کی بہت کوشش کی مگر آخر کار وہ بھی تھک گئے۔ سلیم احمد زیادہ حقیقت پسند نکلے۔ انھوں نے جلد ہی تلخی کو تلخی سمجھ کر اپنا لیا۔ اس فیصلے نے اس کے یہاں کاروبارِ دلداری ختم کر دیا اور اس دنیا میں پہنچا دیا جہاں حسن کو بھی تجارتی مال سمجھ کر خریدا جاتا ہے۔ ۴۷ء کے بعد غزل کے نئے شاعروں میں سلیم احمد ہی ایسے شاعر ہیں جن کی غزلوں میں قطعیت اور شدت کے ساتھ نئی کاروباری دنیا اپنی بے نقاب تاجرانہ ذہنیت کے ساتھ ابھرتی ہے۔ ان کی غزلیں جذباتی آہنگ سے "تائب" ہوتی چلی گئیں۔ اس لیے کہ اس آہنگ میں کبھی جھوٹے جذبات مل کر غلط آہنگی پیدا کر سکتے ہیں۔ مگر حد سے بڑھی ہوئی حقیقت پسندی بھی حقیقت پسندی کا فریب ہو سکتی ہے۔

ان کی غزلوں کی دنیا میں تین علامتیں بہت نمایاں اور "سرگرمِ عمل" ہیں —— بازار ——

اور اسکی وساطت سے دکان گاہک، دلالی، قیمت، مول بھاؤ، قرض، بیگار، جھوٹے وعدے جیسے الفاظ چلتے رہتے ہیں :

گاہک کو دکان دے رہا ہوں

کسی کا وعدہ فردا نہیں ہیں

ہم سے کہتے ہیں کہ وعدے پہ لگا رکھا ہے

عشق کو مفت کی بیگار نہ سمجھا جائے

اُجرت بھی نہ مانگیں بیگار میں کیے جائیں

یہ اپنا کام ہے، ہم خوب یہ دھندا سمجھتے ہیں

سلیم نفع نہ کچھ تم کو نقدِ جاں سے اُٹھا
کہ مال کام کا جتنا تھا سب دکاں سے اُٹھا

چڑھتے سورج کا مول کیا ہم نکیں
شام تک ہے یہ گرمئ بازار

ایک بول، ایک دام، سودا نقد

سر دھری ہے بیچ کی دلال

اس نئے موڑ کے بعد مشکل ہی سے کوئی غزل ایسی ہو گی جس میں یہ تلازمہ نہ پایا جاتا ہو۔ دوسری علامت ان کے یہاں کچہری یا عدالت ہے —— پھر اسی کی رعایت سے چور، رشوت، قید، زنداں

فیصلے ہیں سے

ہم ہیں منشی عدالتِ دل کے
روز لیتے ہیں عشق کا اظہار

رکھوں جو لحاظ مصلحت کا
کیا کوئی بیان دے رہا ہوں

قیدِ وحشت سے رستگاری کیا
درِ زنداں بھی صورتِ دیوار

خوشنما لفظوں کی رشوت دے کے راضی کیجیے

چور کہتا ہے میں ہوں ساہوکار

بہ گئے رات بھر بھونکا کیے ہیں

اب ہماری صفائی کون کرے
دل بنا ہے گواہ سلطانی

میں ہوں اپنی وفا کا زندانی

فیصلہ کیا ہے اے عدالتِ ناز!

سب گواہانِ دل ہیں انکاری

ہمارے نام جاری روز اک فرمان کرتے ہیں

اور پھر یہ مصرعہ دیکھئے جس میں صورتِ حالات کو بند کر دیا گیا ہے ؎

شعر کہتے ہیں ہم بھی سرکاری

ان دونوں علامتوں "بازار" اور "اکھڑنی" کے بعد ایک تیسری علامت اور ہے جو دراصل بیچ کی کڑی ہے اور ان دونوں کو جوڑتی ہے —— وہ لچوں، اچکوں اور شہدوں کی ٹولی ہے۔ جو کبھی دلالی کرتی ہے اور کبھی کسی کی پگڑی اچھالتی ہے۔ سلیم احمد نے جس طرح ان میں علامتوں کو برتا، پھیلایا اور پھر سمیٹا ہے وہ ان کی فنکاری اور دیدہ وری دونوں کا ثبوت ہے۔ انہوں نے نئی دنیا کو انہیں تین علامتوں کے ذریعے سے پڑھا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جو دنیا انہیں ملی ہے اس میں یہ تین عناصر بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان "ناپسندیدہ عناصر" نے شرفا کی زندگی اجیرن کر رکھی ہے۔ سلیم احمد کو اس کا بڑا ملال ہے۔ اسی ملال کی وجہ سے شاید انہوں نے عشقیہ شاعری کو ترک کر کے رکھ دیا۔ اس موقع پر فراق اور یگانہ کے اثرات کی بحث بے نتیجہ ہوگی کیونکہ فراق کا سوچا سمجھا تحیراتی عشق طے کر کے سلیم احمد یگانہ کی طرف بڑھتے ہیں۔ مگر یگانہ کی دنیا مختلف اور بہت وسیع ہے۔ یگانہ کے یہاں بنیادی فطرتِ انسانی اور صدیوں کے تاریخی عوامل کی کارفرمائی سے بحث ہے۔ سلیم احمد اپنے گرد و پیش سے الجھے ہوئے ہیں۔ انہیں ابھی اتنی فرصت نصیب نہیں ہوئی ہے کہ وہ اپنے ماحول سے "ابھ" سکیں۔ ان کی دنیا یکسر کاروباری دنیا ہے ان کی ایسی غزلوں سے بھی جن میں کامیاب عشقیہ اشعار پائے جاتے ہیں، یہ کاروباری دنیا جھانکنے لگتی ہے —— "اس نے کہا سلیم ابھی پیار مت جتاؤ۔" عشقیہ لے کی غزل ہے۔ لہجہ خلافِ معمول نرم اور فضا خوشگوار اپنا ئیت لیے ہوئے ہے۔ لیکن جیسے جیسے آپ پڑھتے جائیں آپ کو کاروبار میں مشغول انتہائی عدیم الفرصت دنیا کے قدموں کی چاپ سنائی دینے لگے گی ؎

میں تم، یہ رات ہائے کوئی جاوداں نہیں
جلدی سلیم پیار کرو، لحظات مت گنواؤ

یہاں جنسی خواہش تکمیل طلب ہے، "عشق طلب" نہیں ہے۔ اسی لیے سلیم احمد کے یہاں عشق دم توڑتا ہوا ملتا ہے۔ عشق جنسی خواہش کی گود میں پلنے کے باوجود اتنا باعمل نہیں ہوتا جتنا سلیم احمد اس سے تقاضا کرتے ہیں —— سوال یہ ہے کہ یہ تقاضا وہ کیوں کرتے ہیں۔ اس

کی نفسیاتی تاویل اور توجیہ آدمی کے ساتھ مسخراپن کرنے والوں کو مبارک ہو۔ سلیم احمد کی شاعری میں دیگر توجیہات سے قطع نظر اس کاروباری فشار کا ناگزیر نتیجہ ہے جو کھوٹے سکے کو کھرا سکہ بنا کر "حریم حسن" کے حاجیوں کو لوٹ لیتا ہے۔ سلیم احمد اس دنیا میں عاشق نہیں، عاشقوں کے بہی خواہ نظر آتے ہیں۔ انہیں بڑا دکھ ہوتا ہے کہ عشق "مہذب ہو چکا ہے اور کام سے لگ گیا" ہے۔ یا افسری کر رہا ہے اور حسن دکان پر آ بیٹھا ہے۔ سلیم احمد نے ان فعال عصری علامتوں کے ذریعے سے زندگی کو "دریافت" اور "ٹٹولنے" کی کوشش کی ہے، لیکن یہ کوشش بہت محدود دائرے میں ہے انسانی زندگی دکان، کچہری اور شہروں سے آگے بڑھتی اور سرکتی رہی ہے۔ سلیم احمد ان علامتوں کو اپنی دنیا کی مرکزی علامتیں سمجھتے ہیں۔ اُن کے خیال میں ان علامتوں کے دامن میں پل کر بڑھنے والے جرائیم نے ان کی دنیا کو "وبا" میں مبتلا کر دیا ہے اور قدیم مگر توانا دنیا کو ختم کر کے ہمیں ایک بیمار اور مجہول دنیا میں پہنچا دیا ہے۔ اسی لیے وہ ان علامتوں ہی کو ساری دنیا سمجھ بیٹھے ہیں اس چیز نے ان کی شاعری کو ان کے متعین کردہ دائروں سے آگے بڑھنے نہیں دیا ہے۔ اور اندیشہ ہے کہ وہ اپنے کو دہراتے چلے نہ جائیں۔ لیکن اخلاقی شعور اپنے کو برابر دہراتا رہتا ہے۔ اس کی قوت بھی یہی ہے اور کمزوری بھی یہی ہے۔

سلیم احمد کی زبان کی پختگی اس اخلاقی شعور کا بوجھ سنبھال لے گئی ورنہ نئے شعرا کا نزول کریا اس چٹیل میدان میں اچھے اچھوں کی ہڈیاں بولنے لگتی ہیں۔ حسرت اور یگانہ کے اثرات نزول کرنے میں ان کی زبان کی پختگی ایک اہم "سفارش" بن جاتی ہے۔ کسی بھی نئے شاعر میں اپنے کلاسیکی اسلوب سے آنکھیں ملانے کا اتنا حوصلہ تقویت بخش ہے۔ سلیم احمد کی شاعری سلیم احمد کا اسلوب ہے۔ اتنی کھری شاعری اتنی کھری زبان ہی میں کی جا سکتی ہے۔ اب جب زبان کا ذکر آ ہی گیا ہے تو ایک بات اور ملحوظ رہے کہ سلیم احمد کی زبان قطعیت، صفائی اور خارجیت میں لکھنوی انداز سے زیادہ قریب ہے ؎

لوگ کہتے ہیں کہ دنیا میں ہے کیسا اندھیر
سوچتا ہوں تری زلفوں کا ہے سایہ کیسا

اپنی رفتار میں آ جائیں تو کیا موج ہوا
اور تھم جائیں تو ٹھہرا ہوا دریا کیسا

اسی سلسلے میں ان کی ایک اور غزل دیکھیے ؎

گلشن میں کہاں بہار آئی
چھوڑی ہے صبا نے یہ ہوائی
سوسن نے زباں تک نہ کھولی
لٹتی رہی باغ کی کمائی

انتہائی خوبی سے "گلزارِ نسیم" کو جدید مناسبات کے ساتھ غزل میں ڈھال دیا ہے۔ یہ اپنے ادبی سرمائے کا تحفظ بھی ہے۔

زبان کا یہ احترام سلیم احمد کی تمام غزلوں میں کم و بیش پایا جاتا ہے۔ یہ چیز اپنی ادبی روایات سے ان کی گہری وابستگی ہی نہیں بلکہ ایک مخصوص تمدنی مزاج کو ظاہر کرتی ہے جس میں زبان کو فکر سے کم اہمیت حاصل نہیں تھی اور زبان کا بڑا پاس کیا جاتا تھا ـــ "اور میں اس کو زبان دے رہا ہوں" ـــ بلکہ بعض اوقات زبان ہی سب کچھ تھی۔ یہ سب سے بڑی اخلاقی قدر بن کے اُبھر آئی تھی۔

"حسنِ بیاں وہ دے کہ صداقت کہیں جسے"

"بیاض" میں سلیم احمد اسی اخلاقی سفر پر نکلے ہیں۔ یہ پرخار اور دشوار گذار راہ ہے مگر اُن کے پاؤں زخمی ہونے کے باوجود اس راہ سے ہٹے نہیں ہیں۔ وہ جس دنیا کی تلاش میں نکلے ہیں وہ شاید کبھی نہیں ملے گی۔ اکبر نے بڑے دُکھ کے ساتھ اعتراف کیا تھا ؎

شعر اکبر کو سمجھ لو یادگارِ انقلاب
اس کو یہ معلوم ہے ٹلتی نہیں آئی ہوئی

معلوم نہیں سلیم احمد کو اس کا احساس ہے یا نہیں معاملہ جو کچھ بھی ہو وہ "بے خبر" ہوں یا "باخبر" دونوں صورتوں میں نئی ہی کے ساتھ اخلاقی اقدار کو زندگی کا آب و رنگ دینے میں مصروف ہے ؎

ہر کہنہ یقیں کو از سرِ نو
اک تازہ گماں دے رہا ہوں

اس "تازہ گمان دینے" کے شاعرانہ ادعا پر جائیے۔ جو بات وہ کہنی چاہتے ہیں وہ یہ ہے کہ ہر "کہنہ یقین" کو "تازہ گماں" کی جستجو دے کر از سرِ نو "پانے" کی ضرورت ہے۔ سلیم احمد اس مہم کو سر کرنے میں کوشاں ہیں۔ یہ وہ کوشش ہے جس کے پیچھے جنت کو دوزخ اور دوزخ کو پھر جنت میں ڈھالنے کا شدید اخلاقی جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔ شاعر اس روح فرسا کوشش میں

تلخابۂ حیات میں شہد و نبات کا ذائقہ محسوس کرنے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سلیم احمد کی غزلوں میں تلخی غم کا بدل بن گئی۔ اس تلخی میں ذرا اور ہمہ گیری ہوتی تو اس کی یکسانگی اور یک نواختگی متنوع ہوکر شعری قوت کے مزید امکانات کا پتہ دیتی۔

غزلوں کا یہ مجموعہ ہمارے دور میں ایک ایسے مزاج کی "تفسیر" ہے جو "شر" سے خائف نہیں ہے، "خیر" کے "شر" بن جانے سے پریشان ہے۔ یہ غزلیں روحانی اور اخلاقی تجربات بلکہ تجربات کی بیاض ہیں ــــ اور بڑی بات یہ ہے کہ شاعر ان کے اظہار اور اعلان کی ایک ایسی جرأت بھی رکھتا ہے جس سے قاری سہم بھی سکتا ہے، بدگمان بھی ہو سکتا ہے۔ یہ مجموعہ اکتا بھی سکتا ہے، شاعر کی چھیڑ چھاڑ، جُہل، یہاں تک کہ طنز سے بھی محظوظ ہو سکتا ہے مگر شاعر کو پیار نہیں کر سکتا۔ یہ مجموعہ نفرت کا پیار ہے۔

بشکریہ فنون لاہور

سجاد باقر رضوی

سلیم احمد کی غزل

ناصر کاظمی اور منیر نیازی کی غزل کے بعد یہ صنف شعر کن منزلوں سے گزری۔ اس کا تعین ابھی اردو تنقید پر قرض ہے۔ اگر ہم یہ فرض کرلیں کہ ناصر کی غزل کی بنیادی خصوصیت ان کے احساس کی دھیمی مگر مستقل لَپ ہے جس میں ان کے رومانی مزاج کی اداسی، "تنہائی اور احساسِ زیاں کا اظہار ہے اور منیر کا مخصوص مزاج ان رومانی خواص کے ساتھ فطرت و حیرت کے امتزاج کا آئینہ دار ہے تو اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غزل کی وہ کون سی وضعیں اور رویے ہیں جنہیں ہم ناصر کاظمی اور منیر نیازی کے اثرات سے مبرا کہہ سکتے ہیں۔ یہی وہ سوال ہے جس کا جواب ہمیں غزل کی ارتقائی راہوں سے آشنا کرے گا اور ہم ان رویوں اور وضعوں سے متعارف ہو سکیں گے جن کے باعث غزل نے ایک نیا رنگ اور نئی صورت اختیار کی۔

ہمارے یہاں پچھلے پچیس تیس برسوں میں جدیدیت کے نام پر جتنی تحریکیں وجود میں آئی ہیں اور خیالات و تصورات کی جو ریل پیل ہوئی ہے اس میں شاعری کے اصل مسائل گم ہو گئے۔ فروعات پر توجہ زیادہ ہو گئی۔ اب ہم غزل کی نئی وضعوں اور رویوں اور اس کی اگلی منزلوں اور سمتوں کی دریافت کرنے نکلے ہیں تو آیئے ایک اشتہار بھی دیکھتے چلیں، شاید یہ "تلاش گمشدہ" میں معاون ثابت ہو:

۱۔ "میں چاند، بادل اور دریا کے الفاظ کے استعمال کو شاعری نہیں سمجھتا.......
خود رحمی اور رقت کے جذبات مجھے زیادہ پسند نہیں۔"

۲۔ "میں شاعری کو شعور کی اولاد سمجھتا ہوں، رہ گئی لاشعوری کیفیت تو گزارش یہ ہے کہ زندگی اور ادب دونوں میں ہمارا سلسلۂ نسب ماں سے نہیں باپ سے چلتا ہے۔"

۳۔ "شعر کے پڑھنے والے کو بالغ ہونا چاہیے اور نڈر ہونا چاہیے۔"

۴۔ "میں نے یہ کتاب ماؤں، بہنوں اور بیٹیوں کے لیے نہیں لکھی ہے..... پڑھنے والوں سے میں جسمانی ہی نہیں نفسیاتی بلوغت کا بھی مطالبہ کرتا ہوں۔"

مندرجہ بالا اقتباسات سلیم احمد کی "بیاض" کے پیش لفظ سے لیے گئے ہیں۔ اسے آپ سلیم احمد کا شعری منشور سمجھ لیجیے۔ کسی قابل ذکر اور اہم شاعر کی پہلی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس کی شاعری مروج شعری رجحانات کی نفی کرتی ہے یا اس کا رد عمل ہوتی ہے۔ دوسری یہ کہ وہ اپنی شاعری کے ذریعے تنقید کو اس بات پر مجبور کرتا ہے کہ اس کی پرکھ کے لیے نئے شعری قوانین وضع کیے جائیں یا یوں کہیے کہ اس کی شاعری کو اسی پیمانے سے پرکھا نہ جا سکے جس سے مروج و مقبول شاعری کو پرکھا جاتا ہے۔ تیسری خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی شاعری کی تحسین و تفہیم کے لیے اپنے قارئین سے نئے شعری ذوق کا تقاضا کرتی ہے۔

ہم نے سلیم احمد کی "بیاض" کے پیش لفظ سے جن اقتباسات کو اوپر نقل کیا ہے ان پر غور کیجیے۔ پہلے اقتباس میں وہ رومانوی شعری رجحانات کو رد کرتے نظر آتے ہیں۔ تو دوسرے میں کلاسیکی اقدار پر زور دیتے ہیں۔ تیسرے اور چوتھے اقتباس میں ایک تو قارئین سے نئے شعری ذوق کا مطالبہ ہے اور اس کا دوسرا پہلو بیاض میں شامل ان غزلوں کے متعلق قارئین سے جرأت و ہمت کا تقاضا ہے جن میں کچھ اشعار جنسی عمل کے بارے میں ہیں۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ سلیم احمد کا عسکری صاحب کی طرح یہ خیال تھا کہ سرسید و حالی کی عقلیت کی تحریک کے بعد جو روش ابھری تھی اس نے جنس و جذبے کا وہ خوف پیدا کر دیا تھا جس کا پورا اردو ادب شکار ہو چکا تھا۔ اسی سلسلے میں سلیم احمد نے اپنی کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" بھی لکھی تھی جس میں اپنے اس موقف کو بہت سے اردو شعرا کے حوالے سے تفصیل سے پیش کیا تھا۔ بیاض کے یہ اشعار ان کے اسی تنقیدی تصور کا عملی اظہار ہیں۔ تاہم ہماری دانست میں ایسے اشعار کا کوئی اہم مقام نہیں اور نہ ہی یہ سلیم احمد کی شاعری میں کسی اہم جہت کا اضافہ کرتے ہیں۔ ان اشعار سے، اس کے سوا کہ سلیم احمد نے چند ایسے شعر جرأت سے لکھ دیے جنہیں معاشرہ بالعموم برداشت نہیں کرتا، شعور و بصیرت میں کسی قسم کا اضافہ بھی نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے نظریات کو منظوم کرنے کی کوشش کی ہے۔ جو مرتبۂ شعر تک نہیں پہنچ سکی۔

قصہ مختصر، اسے سلیم احمد کا ایک گریز سمجھیے اور اب اُن کے اصل شعری موقف و منصب

کو دریافت کیجیے۔ سلیم احمد کلاسیکی رویوں کے شاعر ہیں اور اس حوالے سے اردو کی شعری روایت سے وابستہ ہیں۔ روایت کا احترام کلاسیکیت کی شناخت ہے۔ سلیم احمد کی روایت سے وابستگی کا اندازہ ان کے کلام سے لگا ہے۔ بیاض کی پہلی غزل سے ایک اقتباس دیکھیے:

گو نہ غالب کو ہو ہمیں تو ہے
ذوق آرائش سر و دستار
عشق میں کھو کے عزت سادات
میر کی طرح کیوں پھریں ہم خوار
ہم نہ درویش ہیں نہ صوفی و رند
رنگ آتش ہمیں نہیں درکار
طرز حسرت پہ ہم نہیں لہلوٹ
ہم کو چکی کے کام سے ہے عار
ہم روش پر فراق کی کیوں جائیں
منزل غم نہیں ہمارا دیار
ربط رکھتے ہیں گو یگانہ سے
ان کا مسلک مگر ہے تیغ کی دھار

ان اشعار میں سب سے پہلے تو یہ دیکھیے کہ غالب، میر، آتش، حسرت، فراق اور یگانہ بعض رویوں کی علامت کے طور پر آئے ہیں۔ یہی رویے سلیم احمد کے نزدیک قابل قدر ہیں۔ جو معاشرتی بے قدری کا شکار رہیں مثلاً آرائش سر و دستار کا ذوق نہ ہونا، عاشقی میں خوار پھرنا درویشی، رندی اور قلندری اختیار کرنا، جیل میں چکی چلانا، غم والم کو قبول کرنا، نڈر و بے باک ہونا، سلیم احمد نے ان قدری رویوں کو ان شاعروں کے حوالے سے جانا اور اپنایا۔ یہی بات ان شاعروں سے ان کے قلبی تعلق کی بنیاد ہے۔ اور اب جب وہ اپنی زندگی میں ان قدری رویوں کی شکست اور گرد و پیش میں اقدار سے بے حسی اور لاتعلقی کو فروغ پاتے ہوئے دیکھتے ہیں تو ان کے اشعار میں وہ زہر خند پیدا ہوتا ہے جس کی مثال مندرجہ بالا اشعار میں نظر آتی ہے میر، غالب، آتش، حسرت، یگانہ اور فراق، سلیم احمد کی شاعری کے وہ سرچشمے ہیں۔ جہاں سے انہوں نے فیض اٹھایا ہے اور اپنی پیاس بجھائی ہے۔ گو فکری لحاظ سے انہوں نے غالب کو رد

کیا ہے لیکن اپنی شاعری میں غالب کے اثر کو زائل نہیں کر سکے۔ کلاسیکی رویّوں کو اپنا کر سلیم احمد شاعری میں شخصیت، جذبات و احساسات اور مناظر فطرت کے مختلف اظہار کرنے کے رومانوی رویے کے مقابلے میں انسانی زندگی میں اعلیٰ اقدار و معیارات پر زور دیتے ہیں۔

کلاسیکی شاعر کے کلام کی تحسین و تفہیم کے لیے تین عناصر برابر کی اہمیت رکھتے ہیں اور انہیں تین عناصر کے جدلیاتی ٹکراؤ اور کشمکش سے شاعری جنم لیتی ہے۔ اول فرد اور اس کی ذات دوم معاشرہ اور اس میں مروج اقدار اور معیارات، سوم شعری روایت — شاعر جتنا بڑا اور اہم ہوگا اتنی ہی اس کی شاعری اس کشمکش کی غماز ہوگی۔

سلیم احمد مزاجاً رومانی، وضعاً کلاسیکی اور فکری لحاظ سے عینیت پسند تھے۔ بچپن کی تربیت مذہبی ماحول میں ہوئی تھی۔ اعلیٰ اقدار و معیارات، پاس وضع اور کلاسیکی رکھ رکھاؤ خاندانی ورثہ تھا۔ پاکستان بنا تو نوجوان سلیم احمد خوابوں اور آدرشوں سے مالا مال اس سرزمین پر وارد ہوا۔ کراچی میں مستقل قیام کیا۔ جہاں اس نے شہر کو پھیلتے اور انسانوں کو سکڑتے دیکھا۔ لوٹ کھسوٹ اور سمجھوتہ اس کی طبیعت کے مطابق نہ تھا۔ اس کے خواب اور آدرش روز بروز بڑھتے ہوئے تاجرانہ ماحول کی زد میں تھے۔ پس اسے دو محاذوں پر بیک وقت لڑنا تھا۔ پیٹ پالنے کے لیے ایک محاذ پر اور خوابوں اور آدرشوں کے تحفظ کے لیے دوسرے محاذ پر۔ اور یہ لڑائی وہ تا دمِ مرگ لڑتا رہا۔

ماحول اور معاشرے سے لڑائی ٹھن جاتے تو شاعر طنز و مزاح کے ہتھیاروں سے کام لیتا ہے۔ سلیم احمد کی شاعری میں مزاح کا عنصر مطلق نہیں ہے وہ اپنے خوابوں اور موجودہ صورتِ حال کے تضاد کو نمایاں کر کے محض طنز کر سکتا ہے۔ اور اس طنز میں ایک بڑے المیے کے آثار نمایاں نظر آتے ہیں:

حال تجھ سے چھپا نہیں میرا
اے مرے عکس میرے آئینہ دار
تجھ کو معلوم ہے کہ ہم دونوں
اپنی حالت سے چاہتے ہیں فرار
روح میں گھل گئی ہے بے کیفی
اور اعصاب پر تھکن ہے سوار

کھنچ رہی ہیں رگیں تشنّج سے
دکھ رہا ہے بدن کا اِک اِک تار

آج جس پر خزاں کی یورش ہے
کل یہی زندگی تھی صبحِ بہار
بستیاں شوق کی ہوئیں ویراں
قلعے خوابوں کے ہو گئے مسمار
کیا کریں ہم نفس کدھر جائیں
کس سے دل کا سکون مانگیں اُدھار
گونج بھی لوٹ کر نہیں آتی
الاماں وحشتِ زندگی کی پکار!

اب یہی اک علاج ہے اپنا
اپنی پستی کا خود کریں اقرار
ہوسِ جاہ ننگِ عشق سہی
ہم کو جب ہے تو کیوں کریں انکار
ہم کو ایمان سے ہے جان عزیز
کیوں کہیں خود کو صاحبِ ایثار
کیوں کریں فخر چاکِ دامن پر
پیرہن چاہیئے ہمیں زرتار
اُن پر آکے جان دے بیٹھیں
خیر ایسے نہیں ہیں ہم خوددار
ہم نہ سقراط ہیں کہ زہر پئیں
ہم نہ عیسیٰ کہ پائیں عزتِ دار

کربلا سے بہت ہے یہ نسبت!
مانتے ہیں حسینؓ کو حق دار
اس سے بڑھ کر نہ ہم میں تاب نہ دم
سر کٹانے پہ ہم نہیں تیار

آپ مندرجہ بالا اشعار کو غور سے پڑھیں اور پھر اس بات پر غور کریں کہ تاجرانہ ذہنیت کس طرح صداقت، اخلاق اور حسن کی اعلیٰ اقدار کو ملیامیٹ کر دیتی ہے اور کس طرح تاجرانہ ماحول میں تاجرانہ صداقتیں، تاجرانہ اخلاقیات اور تاجرانہ جمالیات جنم لیتی اور فروغ پاتی ہیں اور کس طرح ان کی کارفرمائی سے انسانی رشتے بکھرتے ہیں، زندگی بے بضاعتی کا شکار ہوتی ہے، رُوحانی تربیت کے محنت و مشقت کے رویّوں سے گریز کیا جاتا ہے اور یوں ساری زندگی تشنج، شکست، محرومی، تنہائی، بے سکونی اور بے تعلقی کے مرض میں گرفتار ہو جاتی ہے اور پھر مفاد پرستی اور سمجھوتے بازی زندگی کرنے کا ڈھب بن جاتے ہیں۔

اس پوری صورتِ حال میں سلیم احمد مرض کا علاج یہ بتاتے ہیں کہ ہمیں کم از کم مرض کی تشخیص تو کر ہی لینی چاہیے۔ یعنی اپنی پستی کا اعتراف۔ یہی وہ نقطہ ہے جہاں سے سلیم احمد انقلاب پرستوں اور اصلاح پسندوں سے الگ ہو جاتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ سلیم احمد کے نزدیک فرد کی ذات اہم تر ہے۔ اور اسی کی تربیت سے وہ انسانی رویّے پیدا ہو سکتے ہیں جو بالآخر معاشرے میں کسی قسم کی اصلاح یا انقلاب کے محرک ہو سکتے ہیں۔

سلیم احمد کی غزلوں میں آپ کو ایک نقطۂ نظر ملے گا۔ یہ نقطۂ نظر نظریات نے نہیں تجربات نے قائم کیا۔ ان کا کمال یہ ہے کہ روزمرہ زندگی کے گھسے پٹے تجربات کو بھی غزل کا پیکر عطا کر دیتے ہیں اور ایسے ہی مواقع پر مروج شعری رجحانات سے گریز کرنے کی جسارت بھی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں میرزا یگانہ اور شاد عارفی سے ان کی بہت مماثلت نظر آتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

دل حسن کو دان دے رہا ہوں
گاہک کو دکان دے رہا ہوں
میں غم کو بسا رہا ہوں دل میں
بے گھر کو مکان دے رہا ہوں

رکھوں جو لحاظ مصلحت کا!

کیا کوئی بیان دے رہا ہوں؟

اب ذرا سرسری طور پر ان اشعار کی معنوی جہتوں پر غور کیجئے۔ حسن کو دانِ دنیا غزل کی عام روایت سے گریز ہے اور حسن و عشق کے مروج تعلق سے صریحی انحراف۔ ایسا انحراف جو جو مرزا یگانہ سے مختص ہے۔ پھر دوسرا مصرع دیکھئے۔ حسن و عشق کے روایتی تعلق کو تاجرانہ لفظیات میں بیان کیا ہے جس کے سبب سے Irony کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرے شعر میں کراچی کی مہاجرانہ زندگی کے ایک عام تجربے کو غزل کا شعر بنا دیا ہے۔ اسی میں قدری زوال کی طرف بھی اشارہ ہے کہ وہ غم جو کبھی اہل دل کا سرمایہ تھا آج بے گھر ہو گیا ہے۔ تیسرے شعر میں سیاسی رہنماؤں کی مصلحت کوشی پر طنز کیا گیا ہے۔

انہیں اشعار میں آپ کو یہ بھی نظر آئے گا کہ سلیم احمد نے مختلف النوع تجربات کو ملا کر تجربے کے احاطے کو وسیع تر کیا ہے۔ یہ بات قدیم کلاسیکی شعرا کے یہاں عام ہے لیکن سلیم احمد کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے اس عمل میں اپنے عہد کے مواد کو شامل کیا ہے۔ جو زبان استعمال کی ہے وہ عوام کے روزمرہ سے قریب تر ہے۔ بعض صورتوں میں تو انہوں نے پیشہ یا افتادہ لفظیات اور محاورات کو شعری زبان بنا دیا ہے۔ یہ تمام کاوشیں مختلف النوع تجربات کو ایک وحدت میں ڈھالنے کے لیے ہیں۔ چند مثالیں اور دیکھئے:

دستور یہ اچھا ہے مزدوریٔ الفت کا
اجرت بھی نہ ہم مانگیں بیگار کیے جائیں

سلیم نفع نہ کچھ غم کو نقدِ جاں سے اٹھا
کہ مال کام کا جتنا تھا سب دکاں سے اٹھا

زچگیٔ فکر کے گھر میں جو تو دایہ نہ ملے
فصد جذبات کی کھلوائیں تو نشتر کو غسل

بال ادراک کے بڑھ جائیں تو حجام کا کال
کپڑے احساس کے پھٹ جائیں تو سوزن میں خلل

لوگ کہتے ہیں ہوس کو بھی محبت جیسے
نام پڑ جائے مجاہد کسی بلوائی کا!
ان کو ٹوٹا ہوا دل ہم بھی دکھائیں گے سلیم
کوئی پوچھ آئے وہ کیا لیتے ہیں بنوائی کا

محبت ہے بڑی کچھ عمر میں اور ہے ہوس چھوٹی
مگر دل ہے کہ ہے سو جان سے لٹلوٹ چھوٹی پر

ایوانِ دل میں غم کی سجاوٹ کہاں رہی
بس اک کھنڈر میں رہ گیا جالا لگا ہوا
بوسیدہ ہو چکی ہے یہ جذبات کی قبا
حسنِ غزل کا لاکھ ہو گوٹا لگا ہوا

نہ بولی عقل کچھ باتوں پہ دل کی
کہ حضرت عمر میں اس سے بڑے ہیں

میں تو ہر قرض سے بے باق ہوں آنہ پائی
عشق نے کھولا مرے نام کا کھاتا کیوں ہے
تیرا پڑتا نہیں کھاتا تو نہ لے جنسِ وفا
گھوم پھر کر اسی اک مال پہ ٹکتا کیوں ہے

ہو رہی ہے متاعِ دل نیلام
بولی چھوٹے گی جانے کس کے نام
تجھ کو چاہا تو شاعری بھی کی
آم کے آم گٹھلیوں کے دام

بڑا ہو ہا دوسوسوں کا غم پہنپنے ہی نہیں پاتا
بہت کم بخت ہے جو بے فصل کا نقصان کرتے ہیں
سلیم اب کے رہا کیا حال دل کے نفع و نقصان کا
سنا ہے اس گلی میں آپ بھی دکّان کرتے ہیں

گا نٹھتے ہیں پھٹے ہوئے جذبات
ہو کے سیّد بنے سلیم چمار

متعدد اور مختلف النوع تجربات کو ایک وحدت میں ڈھالنے کا کام نو کلاسیکی شاعروں بالخصوص لکھنو کے شعرا نے بہت کیا ہے۔ سلیم احمد کی خصوصیت صرف اس بات میں نہیں ہے۔ انہوں نے سنجیدہ اور غیر سنجیدہ، اعلیٰ اور پیش پا افتادہ کے امتزاج سے ایک Ironical بصیرت کا اظہار کیا ہے۔ اس طرح سلیم احمد کی اس قسم کی غزل کلاسیکی اسلوب کو جدید رُخ سے آشنا کرتی ہے اور ایک نئی آگہی کی حامل بنتی ہے۔

سلیم احمد کے ذہنی تفاعل کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ عقلی و وجدانی ہے۔ ذہنی تفاعل کی یہ قسم یونگ کے نظریہ کے مطابق ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو تضادات کی گرفت کرکے حقائق کا اظہار کرنا ان کے لیے ایک فطری بات معلوم ہوگی۔ اس ذہنی تفاعل کو ان کی عینیت پسندی کے ساتھ رکھ کر دیکھیے تو انا اور آدرشں کی شکست کے نتیجے میں سلیم احمد کی تلخی، زہرخند اور جھنجھلاہٹ کا جواز مل جاتا ہے اور یہی ان کی اس نوع کی شاعری کا جواز بھی ہے۔

ہم نے یہ دیکھا ہے کہ سلیم احمد کا کلاسیکی رویّہ رومانی طرزِ احساس کی نفی کرتا ہے۔ ان کی غزلوں میں جذبات کے بجائے رویّوں پر زور ملتا ہے۔ اور احساسات پر اقدار کی فوقیت نظر آتی ہے۔ ذہن کے فکری تفاعل اور عینیت پسندی کے باعث وہ اپنے عہد کے تضادات کو گرفت میں لینے پر قادر رہیں۔ اقدار کے زوال کے احساس کو نمایاں کرنے اور انہیں شدت سے پیش کرنے کے لیے انہوں نے کم مایہ زبان کو استعمال کرکے نیز اعلیٰ اور ادنیٰ کے تضاد سے ایک ترش و تلخ لہجہ غزل کو دیا ہے۔ یہ لہجہ ان سے پہلے شاد عارفی اور ان سے بھی پہلے یگانہ کے یہاں موجود تھا مگر سلیم احمد نے اس لہجہ کو برت کر نئی معنویتوں کے اظہار کا کام اس سے لیا ہے۔

تاہم اسی دور میں انہوں نے غزل کی موجودہ اور مقبول عام زبان کو بھی برتا ہے۔ ان کی ایسی

غزلوں میں آپ کو اردو غزل کے مشہور اساتذہ کی جھلکیاں نظر آئیں گی۔ چند مثالوں سے ہماری یہ بات واضح ہو گی۔ ملاحظہ ہو:

ہم نے سمجھا تھا بہل جائیں گے باتوں میں سلیم
وہ تو اُس کے ذکر سے کچھ اور چپ چپ ہو گئے (میرؔ)

وہ چوبِ خشک ہوں محرومِ آتشِ سوزاں
کہ بن جلائے جسے قافلہ روانہ ہوا (دانشؔ)

خدا کرے کہ رہے اہلِ درد سے آباد
جہاں فغاں بھی ہے نغمہ وہ محفلِ فریاد (غالبؔ)

آگ بھی کچھ دبی دبی درد بھی کچھ تھما تھما
یاد مگر وہ آ گئے چلنے لگیں ہوائیں بھی

مری محرومیوں کا ہے ترے دل پر اثر پھر بھی
یہ مانا تجھ کو کچھ مطلب نہیں مجھ سے مگر پھر بھی!
زمانہ ہو گیا ترکِ رہِ رسمِ محبت کو
مگر دھوکا سا دیتا ہے وہ اندازِ نظر پھر بھی (فراقؔ)

شکوۂ بیگانگی جن کو ہے ان سے کیا کہیں
التفاتِ دوست کا مارا پنپتا ہی نہیں

بہت ہے فکرِ مدلّل، پہ روبرو اُس کے
کلام آتے ہیں بے ربط درمیاں کیا کیا

غرورِ تشنہ لبی نے سراب ہی سمجھا
نظر کے سامنے دریا رہے رواں کیا کیا (یگانہ)

ہم سلیم احمد کی اس دور کی غزلوں کو ان کے تجرباتی دور کی غزلیں کہہ سکتے ہیں۔ وہ مختلف انداز، لہجے، تیور اور رنگ سمیٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جذبہ و احساس کی مختلف سطحوں کو برتنے کی کوشش میں اور مختلف موضوعات کو غزل کے آہنگ میں ڈھالنے کی سعی کرتے ہوئے وہ کسی ایک رنگ اور لہجہ پر قانع نہیں ہیں۔ اس کے باوجود اپنی مخصوص افتادِ طبع اور غزل کی روایت کے تاثر کے امتزاج سے وہ ایسے اشعار کہنے پر قادر ہیں جن پر ان کی شخصیت کی چھاپ نظر آتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر ان شعروں میں رچی ہوئی شعری روایت بھی نظر آتی ہے اور ان کا وہ لہجہ بھی جو آئندہ زیادہ نکھر کر ان کا رنگِ خاص بننے والا تھا۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

اے قصہ گوئے حسن ہمیں بھی ذرا اُبھار
کردار ایک ہم بھی اسی داستاں کے ہیں
ہر انقلاب تازہ اسی بزم سے اُٹھا
نام اُس کا ہو گیا یہ نصیب آسماں کے ہیں

دلِ زندہ کی جتنی داستانیں ہیں ہماری ہیں
کتابِ عشق میں شامل ہیں جتنے باب اپنے ہیں

اپنی رفتار پہ آجائیں تو کیا موج ہوا
اور تھم جائیں تو ٹھہرا ہوا دریا کیا

اس نے کہا سلیم ابھی پیار مت جتاؤ
مہکیں گے خود ہی پھول انہیں عطر مت لگاؤ
میں تم و یہ رات، ہائے! کوئی جاوداں نہیں
جلدی سلیم پیار کرو وقت مت گنواؤ

کیسی لاپچ کیا قناعت آج میری روح میں
تشنگی صحرا کی ہے، آسودگی دریا کی ہے

پھلیں پودا سمجھ رکھا ہے قومی باغبانوں نے
کہ ہر موسم میں خوشخبری سناتے ہیں بہاروں کی

اشعار کا چسکا ہے سبب ترکِ عمل کا
پڑھو آئیں ہوس کو کوئی دیوان غزل کا

سلیم احمد کے درج بالا اشعار، ان کی مضمون آفرینی، فنی پختگی اور معروضیت پر دلالت کرتے ہیں۔ ان کی دوسری کتاب اکائی میں۔ غزلوں کی یہ روش زیادہ مہارت اختیار کر گئی ہے۔ اکائی کی غزلیں اس ذہنی بلوغت کا پتا دیتی ہیں جس میں شاعر باہر کی آنکھ سے زیادہ اندر کی آنکھ پر بھروسا کرتا ہے۔ بصارت کی جگہ بصیرت لے لیتی ہے۔ باہر کی آنکھ گردو پیش اور معاشرے کا محاسبہ کرتی ہے اور اندر کی آنکھ اپنی ذات کا۔ لہٰذا اب سلیم احمد کی غزلوں میں وہ شعورِ ذات کا عنصر نمایاں نظر آتا ہے۔ اسی شعورِ ذات کا حاصل وہ آشوب ہے جو شکستِ انا، احساسِ زیاں، لاحاصلی اور معاشرتی بے حسی اور سفاکی کے سامنے اپنی بے بسی سے پیدا ہوتا ہے۔ تاہم سلیم احمد کی باطنی قوت جو ان کے عقائد و اقدار نے انہیں مہیا کی ہے ان کا دفاع کرتی ہے اور اسی باعث ان کے یہاں ایسا رجائی انداز ملتا ہے۔

یہ خواب اور بھی دیکھیں گے رات باقی ہے
ابھی تو اے دلِ زندہ حیات باقی ہے

تاہم سلیم احمد کا یہ حوصلہ، ان کی طبیعت کی یہ رجائیت اور ان کی زندگی کا یہ مثبت پہلو جس کا تعلق ان کے افکار، عقائد اور ان کی عینیت پسندی سے ہے، ذہنی بلوغت اور معروضیت کے اس دور میں ان کی ذات کے اندر ہونے والے ڈرامے کو زیادہ شدید اور نمایاں کر دیتا ہے۔ آگہی کی اندر والی آنکھ اب اپنے اندر ہونے والی جنگ کو اس طرح پیش کرتی ہے:

وہ رن مجھ میں پڑا ہے خیر و شر کا
کہ اپنی ذات میں اک کربلا ہوں
خود اپنی دید سے آنکھیں ہیں اندھی
خود اپنی گونج سے بہرا ہوا ہوں

اور اب اپنی ذات کی رزمگاہ میں انہیں کبھی احساس ہزیمت ہوتا ہے تو کبھی احساس فتح۔ احساس ہزیمت کی صورت میں وہ احساس زیاں، لاحاصلی اور اپنی شکست کا اعلان کرتے ہیں۔

کٹ گئی عمر کوئی یاد نہ منظر نہ خیال
ایک بے نام سا احساسِ زیاں باقی ہے
سلسلے اس کی نگاہوں کے بہت دور گئے
کارِ دل ختم ہوا کارِ جہاں باقی ہے

پلٹ کے آنکھ میں وہ موجِ خوں نہیں آئی
چڑھے ہوئے تھے جو دریا اتر گئے ہوں گے
جو مل گیا ہے تو اب مجھ سے حالِ ہجر نہ پوچھ
کسی طرح سے وہ دن بھی گزر گئے ہوں گے

مجھے سمیٹو تو میرے اندر نئے معانی ہیں نقش بستہ
کتابِ خود آگہی ہوں لیکن ورق ورق میں بکھر گیا ہوں
وہی شب و روز زندگی کے ہنسی بھی اشکوں کے سلسلے بھی
مگر یہ محسوس ہو رہا ہے کہ جیسے اندر سے مر گیا ہوں

تاہم سلیم احمد کی درونِ ذات جنگ کا یہ محض ایک پہلو ہے۔ اس کا دوسرا پہلو وہ احساس فتح ہے، جینے کا وہ حوصلہ ہے جو اسی تجربے سے پھوٹتا ہے اور سلیم احمد سے یہ کہلواتا ہے

اب میرے لیے مرے سفر ہیں
خود میرا وجود کاروان ہے

اپنے اندر کی جنگ کو اس طرح دیکھنا، احساسِ شکست اور احساسِ فتح کو اس طرح بیں کرنا شعورِ ذات کے بغیر ممکن نہیں۔ اسی شعورِ ذات کا حاصل وہ معروضیت ہے جس کے باعث سلیم احمد خود اپنا محاسبہ کرتے ہیں اور ہمیں بتاتے ہیں:

بہت کم تھا میں اپنی آگہی سے
سو اب اپنے برابر ہو گیا ہوں
غرورِ تشنگی سے رفتہ رفتہ
بجائے خود سمندر ہو گیا ہوں
گریں اندھی امیدوں کی فصیلیں
میں ہر زنداں سے باہر ہو گیا ہوں

اسی معروضیت کا ایک اور پہلو اشیاء کو اپنی ذات سے علیحدہ کر کے دیکھنے کی صلاحیت ہے۔ اشیاء کے تضادات کو دیکھنے کی صلاحیت تو ان میں پہلے ہی سے تھی۔ اب انہیں وہ معروضیت حاصل ہو گئی ہے جو ان تضادات کو ایک وحدت وکلیت میں ڈھال سکتی ہے۔ سلیم احمد کو یہ معروضیت حاصل کرنے میں ایک مدت خود سے جنگ لڑنی پڑی۔ اس ریاضت کے بعد وہ یہ کہہ سکتے ہیں:

تجھے میں اپنی محبت سے ہٹ کے دیکھ سکوں!
یہاں تک آنے میں مجھ کو کئی زمانے لگے

تری کشش سے ترے گرد رقصِ شوق ہوں میں
جو قرب سے نہیں گھٹتا وہ فاصلہ ہوں میں
نشاطِ درد کے ہر حال میں ہوا محسوس
کہ جیسے دور کھڑا خود کو دیکھتا ہوں میں

سینے میں وہ کچھ اور تھا لفظوں میں ہے کچھ اور
غم کے کئی انداز بیاں میں نہیں ملتے!

سلیم قرب سے بھی تشنگی نہیں مٹتی
یہ بات ساحل و دریا نے مجھ کو سمجھائی

قرب بدن سے کم نہ ہوئے دل کے فاصلے!
اک عمر کٹ گئی کسی ناآشنا کے ساتھ

ہم نے یہ پہلے کہا ہے کہ سلیم احمد طبعاً رومانی اور وضعاً کلاسیکی تھے۔ انھوں نے اپنی رومانی طبیعت پر کلاسیکیت کا ایک مضبوط خول چڑھا رکھا تھا۔ ان کی اپنی ذات سے جنگ آزمائی کی یہی بنیاد ہے۔ اسی کشمکش کا حاصل ان کی ذہنی بیماری تھی اور اسی کا حاصل ان کی شاعری تھی۔ مولانا حالی کی طرح وہ بھی شیروانی پہنتے۔ البتہ یہ کہ وہ حالی کی طرح اپنے جذبوں سے خوفزدہ نہیں تھے۔ نظری طور پر وہ اپنے رومانی خواص اور کلاسیکی رویوں کو ایک اکائی میں ڈھالنا چاہتے تھے۔ ان کی کتاب نئی نظم اور پورا آدمی بھی نچلے دھڑ اور بالائی دھڑ کی وحدت کا تقاضا کرتی ہے۔ تاہم ان کی شاعری میں آشوبِ ذات، احساسِ تنہائی، آئیڈیل اور موجودصورتِ حال سے پیدا ہونیوالی مایوسی یہ تمام چیزیں ان کے رومانی مزاج کی دین ہیں۔ اس کے برعکس ان کی وہ کلاسیکیت جو ان کے ایمان و ایقان، عقائد و معیارات کی حامل تھی، اپنی ذات اور دنیا سے جنگ میں ان کا موثر ہتھیار تھی۔

وصل کے سارے ملے جھوٹے ملنا قرضِ جدائی تھا
ساتھ ہمارے پہلو بہ پہلو قرب کے بھیس میں دوری تھی
انھوں کی تعمیریں کی تھیں، صبر کے باغ لگائے تھے
شہرِ وفا میں محنتِ جاں کی روز نئی مزدوری تھی
آگے کیا انجام ہوا، یہ دوسرے پڑھنے والے بتائیں
اُس کی کتابِ دلداری کی پہلی جلد تو پوری تھی

منزل کا پتہ ہے نہ کسی راہ گزر کا
بس ایک تھکن ہے کہ جو حاصل ہے سفر کا

مدت سے خدا بھی نہیں آیا مرے دل میں
بچوں کی طرح بھول گیا راستہ گھر کا

صورتِ یارِ باہر د، خال بہ خال مُو بہ مُو
یاد تھی مجھ کو ہو بہو، دھیان سے اب اُتر گئی
شکوۂ جبرِ ہجر کیا، حسرتِ وصل بھی نہیں
جس کے تھے سارے سلسلے خواہشِ زیست مر گئی

ایک دو پل کے لیے ہوں تری دیوار کی دھوپ
شام ہو گئی تو اندھیروں میں اتر جاؤں گا

جس کی کوئی تعبیر نہیں وہ خواب تمنا ڈھونڈ رہی ہے
دل کے اندر اتری خواہش اپنا رستا ڈھونڈ رہی ہے

رنجِ تنہائی نہیں جاتا سلیم آئنہ خانے میں ہم صورت بہت

اک بگولے کی طرح مجھ کو لیے پھرتی ہے
جانے کیا شے ہے جو بیتاب مری خاک میں ہے

سبب یہ ہے مری بڑھتی ہوئی اداسی کا
میں شام ہی سے نئے دن کے انتظار میں تھا

رومانوی ناآسودگی، تنہائی، احساسِ زیاں اور ناامیدی کے باوصف سلیم احمد کی معروضیت اور ان کے کلاسیکی معیارات و عقائد انہیں ادراکِ حقیقت اور زندگی کے مثبت رویّوں کا احساس دلاتے ہیں۔ پہلے کے رومانوی آدرش موجود صورتِ حال سے ٹکرا ٹکرا کر ایک عارضی سمجھوتے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

رنج سے افلاس کے تو زر کا منکر ہو گیا
ورنہ جینے کے لیے تھوڑا سا زر بھی چاہیئے
صرف منزل کے تعین سے نہیں چلتا ہے کام
ہر سفر کے واسطے رختِ سفر بھی چاہیئے
صرف باتوں سے جیو گے تم بھلا کب تک سلیم
زندہ رہنا ہے تو پیارے کچھ ہنر بھی چاہیئے

مگر عینیت پسند سلیم احمد اس اعترافِ حقیقت یا جبرِ حیات کو تسلیم کرنے کے باوجود اعلیٰ معیارِ زندگی اور اقدارِ حیات کا اعلان کرتا ہے۔

اے حرفِ اعتبار میں سچ بولتا رہوں
بچوں کی طرح نازِ صداقت کے بغیر
میں آئینہ نہیں ہوں پہ آئینہ کی طرح
دنیا کے رو برو ہوں رعایت کیے بغیر
آسودۂ بہار ہوں مانندِ بوئے گل
لالچ کیے بغیر قناعت کیے بغیر
کیا دور ہے سلیم کہ چلتا نہیں ہے کام
توہینِ اعتبارِ شرافت کیے بغیر

اپنی شاعری کے اس دور میں سلیم احمد نے اپنے رومانوی مزاج اور کلاسیکی وضعوں کو ایک اکائی میں ڈھال لیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اب وہ حقائق کے مختلف النوع اور متضاد پہلوؤں کو ایک وحدت و کلیت عطا کرتے ہوئے ان کی تہ میں پوشیدہ معنی کو سطح پر لے آتے ہیں۔

کبھی اقرار کی لذت نے جگائے رکھا
کبھی اندیشۂ انکار نے سونے نہ دیا

نہ فراق ایسا فراق تھا نہ وصال ایسا وصال تھا
جسے ہم نے عشق سمجھ لیا فقط ایک طرزِ خیال تھا

سب چل رہے ہیں، کوئی پہنچتا نہیں کہیں
اک رہگزر کا پھیر ہے ورنہ سفر کہاں

—

وہ بادباں بہ باد نما دونوں اور ہیں
حالانکہ رُخ بدلتے ہیں دونوں ہوا کے ساتھ

—

اک وادیٔ سکوت میں خود کو پکارتا
میں دور جا رہا ہوں خود اپنی صدا کے ساتھ

—

میں وہ سفاک آنکھیں چاہتا ہوں
جو خود کو دیکھنے کی تاب لائیں

—

میں آئنہ تھا عکسِ صداقت کے واسطے
لیکن غبارِ وقت نے دھندلا دیا مجھے

جو لے گئی بہا کے اسی موجِ نسیم
میں ڈوبنے لگا تو سہارا دیا مجھے

—

ہے ٹھہرنا یہی کہ مسلسل سفر کیا
وہ ایک رہگزر تھی جسے ہم نے گھر کیا

کس راہ سے گئے ہیں ترے رہروانِ شوق
پہنچے تو دور اور سفر مختصر کیا

یاں کاوشِ سخن میں مری عمر کٹ گئی
واں اس نے کچھ کہا نہ سنا، دل میں گھر کیا

حقیقت کے متضاد رخوں کو دیکھنے والی معروضی شخصیت جو خود اپنا محاسبہ بھی کر

سکتی ہو، اس میں تھوڑا بہت ٹھہراؤ بھی پیدا ہو جاتا ہے چونکہ اب معاملہ باہر کی نسبت اپنی ذات سے زیادہ ہوتا ہے، اس لیے طنز اور تلخی میں بھی کمی آجاتی ہے۔ سلیم احمد کا طنز اپنی صورت بدل کر اب شاعرانہ پیش گوئی کی شکل اختیار کر گیا ہے :

نکل گئے ہیں جو بادل برسنے والے تھے
یہ شہر آب کو ترسے گا چشم تر کے بغیر
کوئی نہیں جو پتہ دے دلوں کی حالت کا
کہ سارے شہر کے اخبار ہیں خبر کے بغیر

سلیم احمد کی شاعری کے تیسرے دور کی غزلیں ان کی زیر طبع کتاب "چراغ نیم شب" میں جمع ہوئی ہیں۔ ہم نے دیکھا ہے کہ اکائی میں سلیم احمد اپنی ذات کے مختلف ٹکڑوں کو مجتمع کر کے ایک وحدت میں ڈھال چکے ہیں۔ ان میں وہ معروضیت پیدا ہو چکی ہے جو اپنی ذات کو خود سے الگ کر کے دیکھ سکتی ہے۔ نیز خارجی حقائق کے متضاد پہلوؤں کو گرفت میں لے سکتی ہے۔ فنی لحاظ سے وہ پختہ کار ہو چکے ہیں۔ اور اب چراغ نیم شب میں ان تمام خصوصیات کو نئی جلا ملی ہے۔ لیکن اب ان کے کلام میں ایک پر سکون شدت آگئی ہے۔ معاشرے کے ساتھ ان کا وہ شدید تعلق جس کی بنا پر انھوں نے کہا تھا :

زیست کیا چیز ہے اک کار تعلق ہے سلیم
بے تعلق رہا ایسا تو میں مر جاؤں گا

اب ایک معروضی رابطے کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ انسانوں سے ناامید سلیم احمد اب فطرت سے لو لگا رہا ہے۔ معاشرتی بے راہروی سے مایوس سلیم احمد زندگی سے مایوس نہیں ہوا ہے بے حس اور بے سماعت معاشرے سے منہ پھیر کر اس نے اپنی ذات کا سہارا لیا ہے اور پھر فطرت کا۔ اب وہ محض فن کار ہے اور اس منصب پر پورا اترنا ہی کار حیات ہے :

مجھے رنگوں سے اپنے پیرہن تخلیق کرنے ہیں
کبھی تتلی کبھی جگنو، کبھی تارے بناتا ہوں
زمیں سخ بستہ ہو جاتی ہے جب جاڑوں کی راتوں میں
میں اپنے دل کو سلگاتا ہوں انگارے بناتا ہوں

مجھے اک کام آتا ہے یہ لفظوں کے بنانے کا
کبھی میٹھے بناتا ہوں کبھی کھارے بناتا ہوں
بلندی کی طلب ہے اور اندر انتشار اتنا
سو اپنے شہر کی سڑکوں پہ فوارے بناتا ہوں
مجھے ان سیپیوں کو دیکھ کر یوں ہی خیال آیا
یہ پانی سے میں اپنے خون سے گوہر بناتا ہوں
مرے خوابوں پہ جب تیرہ شبی یلغار کرتی ہے
میں کرنیں گوندھتا ہوں چاند سے پیکر بناتا ہوں

اے وفورِ گویائی دردِ بے نوائی دے!
کیا کریں گے نغمہ کو شہرِ بے سماعت میں

اس میں تو رکھ دوں گا میں جلتے ہوئے احساس کی
لفظ جو ہونٹوں سے نکلے گا دیا بن جائے گا

معاشرے میں اقدار کا زوال۔ بے حسی۔ لاتعلقی۔ حرص و ہوس کی ریل پیل دیکھ کر سلیم احمد کو اپنے آدرش یاد آتے ہیں اور وہ ان کی شکست پر کفِ افسوس ملتے ہیں ؎

آتے جاتے رہروؤں کو دیکھتا ہوں اس طرح
راہ چلتے لوگ جیسے ہمسفر ہو جائیں گے
آدمی خود اپنے اندر کربلا بن جائے گا
سارے جذبے خیر کے نیزوں پہ سر ہو جائیں گے
کیسے قصے تھے کہ چھڑ جائیں تو اڑ جاتی تھی نیند
کیا خبر تھی وہ بھی حرفِ مختصر ہو جائیں گے!

سلیم احمد کا گرد و پیش معاشرتی مکمل لایعنیت کا شکار ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ وہ زندگی جو کسی قدری رویے کے بغیر بسر کی جائے بے معنی ہوتی ہے۔ لیکن معاشرتی عمل تیزی سے ہو رہا ہے جس میں یا تو شکم پروری ہے یا لایعنیت۔ زندگی کرنے کے اس نقطۂ نظر کے بارے میں سلیم احمد

سے سنیئے:

بچوں کی طرح سے خواب دیکھیں
اور صبح اٹھیں تو بھول جائیں
اک مٹھی میں خاک بھر لیں اپنی
جب تیز ہوا چلے، اڑا ئیں
اس شور کے باوجود دن بھر
کرتا ہے یہ شہر سائیں سائیں

ہر ایک تخم کو رزق شکم پڑی نہ سمجھ
ہنر بھی سیکھ زمیں سے شجر بنانے کا

ایسے میں پست ذہنوں کی سازش یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنے قسم کی زندگی کو زندگی کی معراج قرار دیتے ہیں اور اپنے بے معنی عمل کو قدری اور مثالی عمل کا درجہ دیتے ہیں۔ یوں درجہ بندی ختم ہو جاتی ہے، اعلیٰ و ادنیٰ کی تمیز مٹ جاتی ہے اور زندگی لغویت کا شکار ہو جاتی ہے۔

باغ میں یہ نئی سازش ہے کہ ثابت ہو جائے
برگِ گل کا خس و خاشاک سے کمتر ہونا
تم تو دشمن بھی نہیں ہو کہ ضروری ہے سلیم
میرے دشمن کے لیے میرے برابر ہونا

ہم نے پہلے ذکر کیا ہے کہ اس دور میں سلیم احمد معاشرت سے فطرت کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ زمین، درخت، چاند، سورج، تارے ایک نئی معنویت کے ساتھ ان کی شاعری میں تشاوں کی صورت اختیار کرتے ہیں۔

میں رات چھت پہ کھڑا دیکھتا تھا تارے کو
یہ ایک ساتھ بھی سب کے تھا پھر بھی تنہا تھا

یہ ترے نقشِ قدم ہیں کہ ستارے ہیں کہ پھول
تو گزرتا ہے تو رستے میں دیئے جلتے ہیں

روشنی سبز درختوں سے اُتر آتی ہے
پھول کھلتے ہیں تو شاخوں میں دیئے جلتے ہیں

یہ زمیں، یہ چاند، یہ سورج یہ تارے دیکھنا
حسنِ نادیدہ کے سارے استعارے دیکھنا

میں ستاروں کا ایک نغمہ ہوں
بیکراں رات نے سنا ہے مجھے

مجھ کو دیکھا تو فلک زاد رفیقوں نے کہا
اس ستارے کا مقدر ہے زمیں پر ہوتا

بے سماعت، بے جہت، بے حس معاشرے میں شاعر کی ساری تگ و دو، ساری کاوشیں، اقدری اور تخلیقی زندگی کے اصولوں کے حق میں ساری چیخ و پکار اسے کارِ لاحاصل نظر آتی ہیں۔ احساس زیاں، مایوسی، حزن و ملال بھی اس کا مقدر ہے۔ لہٰذا اب اس کے حواس بھی جواب دے رہے ہیں:

کچھ بُرا نہیں لگتا، کچھ بھلا نہیں لگتا
اب مجھے کسی شے میں بھی مزا نہیں لگتا
اس کے پیچھے اتنی دور ہم چلے تو آئے ہیں
یہ کوئی بگولا ہے قافلہ نہیں لگتا

شاعری کارِ پیغمبری بھی ہے تاہم جب شاعر کا واسطہ کسی بے حس، سفاک اور بے جہت معاشرے سے ہو تو اس کی ساری بشارتیں، ساری چیخ پکار تیز ہوا کے شور میں مل جاتی ہیں جسے کوئی نہیں سنتا۔ ایسے میں اس کا رشتہ قارئین سے کٹ جاتا ہے۔ اس کی بامعنی آوازیں ہوا کے شور میں ضائع ہو کر بے معنی ہو جاتی ہیں۔ سلیم احمد نے تیز ہوا کے شور کو ایسی صورتحال کے لیے استعارہ بنایا ہے۔ یہ غزل دیکھئے:

جانے کسی نے کیا کہا تیز ہوا کے شور میں
مجھ سے سنا نہیں گیا تیز ہوا کے شور میں

تو بھی مجھے نہ سن سکا میں بھی تجھے نہ سن سکا
مجھ سے ہوا مکالمہ تیز ہوا کے شور میں

کشتیوں والے بے خبر بڑھتے رہے بھنور کی سمت
اور میں چیختا رہا تیز ہوا کے شور میں

میری زبان آتشیں لو تھی مرے چراغ کی
میرا چراغ چپ نہ تھا تیز ہوا کے شور میں

جیسے خروش بحر میں شور پرند ڈوب جائے
ڈوب گئی مری صدا تیز ہوا کے شور میں

نوحہ گران شام غم تم نے سنا نہیں مگر
کیا عجیب درد تھا تیز ہوا کے شور میں

میرے مکاں کی چھت پہ تھے طائر شب ڈرے ڈرے
جیسے پیام مرگ تھا تیز ہوا کے شور میں

منت گوش بے حس کون اٹھائے اب سلیم
نوحۂ غم ملا دیا تیز ہوا کے شور میں

اب آخر میں سلیم احمد کی ایک اور غزل کے چند اشعار دیکھئے۔ بنانے کی کوشش میں فرد خود اپنی ذات میں کس طرح بنتا اور نکھرتا ہے، اس کا نمونہ آپ کو ان اشعار میں ملے گا۔ فرد کی آگہی اور عرفان ذات، اور پھر زندگی کرنے کا ارفع و اعلیٰ ڈھب اور اس کے ساتھ تخلیقی زندگی کا نصب العین سلیم احمد سے سنیئے:

دل کے اندر درد، آنکھوں میں نمی بن جایئے
اس طرح ملیئے کہ جزو زندگی بن جایئے

اک پتنگے نے یہ اپنے رقص آخر میں کہا
روشنی کے ساتھ رہیئے، روشنی بن جایئے

جس طرح دریا بجھا سکتے نہیں صحرا کی پیاس
اپنے اندر ایک ایسی تشنگی بن جایئے

جس طرح خالی انگوٹھی کو نگینہ چاہیئے
عالمِ امکاں میں اک ایسی کمی بن جایئے

وسعتوں میں لوگ کھو دیتے ہیں خود اپنا شعور
اپنی حد میں آیئے اور آگہی بن جایئے

عالم کثرت نہاں ہے اس اکائی میں سلیم
خود میں خود کو جمع کیجے اور کئی بن جایئے

ہم نے سلیم احمد کی شاعری کی یہ تفسیر محض ایک پہلو سے کی ہے۔ اس کے ابھی اور پہلو ہیں جو اہلِ نظر کو اپنی سمت بلا رہے ہیں۔ یہ دعوت خود سلیم احمد نے دی ہے، ملاحظہ کیجیے:

میں نے خواب جو دیکھے ہیں میں ان کو لکھ لکھ ہار گیا
اب میرے بعد کا لکھنے والا خوابوں کی تعبیر لکھے

فتح محمد ملک

سلیم احمد کی شاعری

یاد ش بخیر، جماعت اسلامی کے دورِ اقتدار میں سلیم احمد مرکزی وزارتِ اطلاعات کے مشیر مقرر ہوئے تو بعض "دردمند مسلمانوں" نے سلیم احمد کی شاعری کو ان کی مذمت میں استعمال فرمایا۔ ان "محبانِ قوم" نے سلیم احمد کے بیشتر رد کردہ کلام کی مثال دیتے ہوئے اس بات پر احتجاج کیا تھا کہ جو شخص ایسی عریاں اور فحش شاعری کر سکتا ہے اسے اسلام کی نام لیوا حکومت نے اپنا مشیر کیسے مقرر کر دیا ہے؟ اخلاق کی اس دہائی پر مجھے یوں تعجب ہوا تھا کہ اخلاقیات کے ان علمبرداروں کی نگاہیں اس سچے اور گہرے اخلاقی احساس تک کیوں نہیں پہنچ سکیں جو اس شاعری میں بڑے نمایاں انداز میں کارفرما ہے اور جو اس زمانے میں سلیم احمد کے نروس بریک ڈاؤن کا باعث بن گیا تھا۔ حکومت کی بدنامی یا نیک نامی کی خبر منانے والے تو رہے ایک طرف، سلیم کی تخلیقی شخصیت سے ہمدردی رکھنے والوں نے بھی اس دور میں کہی گئی غزلیات کو فقط تغزل سے انحراف کا تجربہ گردانا ہے اور اس اخلاقی اور روحانی پیچ و تاب سے صرفِ نظر کیا ہے جو اس شعری تجربے کا اصل تخلیقی محرک ہے۔

سلیم احمد کے پہلے مجموعۂ غزلیات "بیاض" کی شاعری کو ہماری ادبی رائے عامہ نے اینٹی غزل کا نام دیا ہے۔ "بیاض" کی شاعری غزل کی نفی ہو یا نہ ہو ہماری شاعری اور معاشرت کے رائج الوقت چلن سے بغاوت ضرور ہے۔ جہاں تک شاعری اور بالخصوص غزل کی مروجہ روش کا تعلق ہے یہ زمانہ ناصر کاظمی کے طلسم سے اکتاہٹ کا زمانہ ہے۔ گزشتہ چودہ پندرہ برس کے دوران ناصر کاظمی کی اداس اور غمگین آواز نے دلوں میں اپنا گھر بنائے رکھا اور

اس رفیق و دمساز آواز کے سحر میں ادا سی ہمارے ہاں ایک طرزِ زیست کا سا مقام پا گئی۔ سلیم نے سب سے پہلے اس اداسی انفعالیت کے منفی اثرات کو پہچانا اور اس کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کیا۔ چنانچہ "بیاض" کے ابتدائیہ میں جہاں انھوں نے اپنے قاری سے بالغ اور نڈر ہونے کا تقاضا کیا وہاں اس بات کا برملا اعتراف بھی کیا کہ:

"میں چاند، بادل اور دریا کے الفاظ کو استعمال کرنے کو شاعری نہیں سمجھتا۔ بعض لوگ جنہیں صرف اس قسم کے الفاظ پر وجد آتا ہے شاعرانہ اور غیر شاعرانہ الفاظ اور مضامین کی قید و تخصیص کے قائل ہوتے ہیں۔ اُن کا نظریہ صحیح ہو یا غلط، میں اس نظریہ کو تسلیم نہیں کرتا۔ خود رحمی اور رقّت کے جذبات بھی مجھے کچھ زیادہ پسند نہیں ہیں۔ یہ عناصر کسی حد تک مجھے بھی اپنے پیشروؤں سے وراثت کے طور پر ملے ہیں۔ مگر میں نے ان سے شعوری جنگ کی ہے۔"[ا]

اس شعوری جنگ سے برآمد ہونے والی شاعری میں تغزل کی وہ شان لازماً غائب ہو گی جس کا ہر چھوٹا بڑا اسیر چلا آتا تھا مگر سلیم احمد جس سے شاعری کو آزاد دیکھنا چاہتے تھے:

کتنا دیارِ درد کا موسم بدل گیا
تجھ کو نگاہِ ناز ابھی کچھ پتہ بھی ہے

بوسیدہ ہو چکی ہے یہ جذبات کی قبا
حسنِ غزل کا لاکھ ہو گوٹا لگا ہوا

لباسِ درد بھی ہم نے اتارا
یہ کپڑے اب پرانے ہو چکے ہیں

"بیاض" میں قدرتِ کلام اور سہولتِ اظہار کی جو کیفیت نمایاں ہے وہ سلیم کے بیشتر معاصرین کی شاعری کی آخری منزل تھی۔ مگر سلیم نے اس شیوۂ گفتار سے بھی شعوری انحراف کی راہ اپنائی۔

جو دل کی بات ہے وہ زباں پر نہ آ سکے
تنگ آ گئے ہیں شیوۂ حسنِ بیاں سے ہم

با وصفِ اضطراب یہ فقرے پہ تُلے
ہیں بد گماں سلیم کے طرزِ بیاں سے ہم

وہ لفظ آئے جو نشتر ہو اور مرہم بھی
معاملہ یہ نہیں ہے زبان پہ قدرت کا

تنگ آگیا ہوں جھوٹے نگینوں کے کام سے
حسنِ بیاں وہ دے کہ صداقت کہیں جسے

رواں صدی کی چھٹی دہائی میں سلیم احمد نے صداقت بیاں کی تلاش میں تغزل کے مروّجہ تصور پر طنز و تشنیع سے، عرفِ عام میں، جو منفی غزل ایجاد کی وہ دیکھتے دیکھتے نوجوانوں میں مقبول طرزِ بیان بن گئی۔ اور جب ظفر اقبال کا سا مسلّمہ غزل گو بھی اس میدان میں کود پڑا تو بزرگانِ غزل کو بھی اس نئے طرزِ بیان پر سنجیدگی سے غور کرتے ہی بنی۔ تغزل سے منحرف دبستان اور تغزل کی روایات کی پاسداری میں مشغول ثقہ شاعروں میں اس منفی غزل پر برسوں جاری رہنے والی بحث و تمحیص نے جہاں نوجوانوں کو بالآخر راہِ اعتدال دکھائی وہاں بزرگوں میں بھی رفتہ رفتہ اس نئی راہِ سخن کے محاسن اجاگر ہونے لگے۔ عصری شاعری میں سلیم احمد کے اس تاریخی کردار کے بنیادی محرکات معاشرتی اور اجتماعی تھے۔ سلیم کے ہاں ایسے لفظِ تازہ کی جستجو جو بیک وقت نشتر بھی ہو اور مرہم بھی اُس اخلاقی اور روحانی بحران کی مصوری نے لازم ٹھہرائی تھی، جس نے ایوب آمریت کے تسلط کے ساتھ ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی کو اپنی شیطانی گرفت میں لے لیا تھا۔ چنانچہ تیزی سے جڑ پکڑتی چلی جانے والی منفی اخلاقی اور معاشرتی اقدار سے بغاوت "بیاض" کی شاعری کا جلی عنوان ہے:

یہ زمانے کا جبر ہے کہ سلیمؔ
ہو کے میرؔی بنے ہیں سوداؔئی

روحِ عصر کے تقاضوں کے زیرِ اثر سوداؔ کی سفاک نشتر بیت اور میرؔ کے مرہم اندمال کو باہم دگر آمیز کرنے کی ضرورت یوں پیش آئی کہ اولاً جنگ گرئی و بیباکی کی داد پانے والے مصلحت اندیشی میں پناہ گزیں ہو گئے: ہاں اہلِ درد ساکھ بڑھانے کا وقت ہے
حکماً ہوئی ہے بند سوالات کی دکان

گوشۂ مصلحت میں بیٹھا ہوں
حق کا انکار ہے نہ ہے اقرار

کلمۂ حق کہیں تو ہم جانیں
ورنہ کیا رستمی و بہرامی

سودے میں حرفِ حق کے دوالہ نکل گیا
کھولیں گے ہم بھی کذب و خرافات کی دکان

ثانیاً، عشق نے ہوس کا چلن اپنا لیا ہے:

ہم تو مرتے ہیں عرشِ قبائی پر
بھاڑ میں جائے عشقِ ذات و صفات

پوچھتا کون ہے محبت کو گرم اہلِ ہوس کا ہے بازار

لوگ کہتے ہیں ہوس کو بھی محبت جیسے
نام پڑ جائے مجاہد کسی بلوائی کا

دھرا کیا ہے زبانی پیار کے رنگیں فسانوں میں
کھرے کھوٹے کا سب احوال کھل جائیگا رانوں میں

بجا یہ رونقِ محفل مگر کہاں ہیں وہ لوگ
یہاں جو اہلِ محبت کے جانشیں ہوں گے

ثالثاً، فکری جمود کی نوعیت اتنی سنگین ہوگئی ہے کہ:

اُترن پرانی فکر کی بکتی ہے شہر میں
ٹوٹی پڑی ہے تازہ خیالات کی دکان

نہ پوچھو عقل کی چربی چڑھی ہے اُس کی بوٹی پر
کسی شے کا اثر ہوتا نہیں کم بخت موٹی پر

سر منڈاتے ہیں ہم سے آ کے جیال
اپنا پیشہ ہوا ہے حجامی

بال ادراک کے بڑھ جائیں تو حجام کا کال
کپڑے احساس کے پھٹ جائیں تو سوزن میں خلل

رابعاً، آدمی ڈھور ڈنگروں کی سطح پر آگرا ہے:

آ کے اب جنگل میں یہ عقدہ کھلا
بھیڑیے پڑھتے نہیں ہیں فلسفہ
ریچھنی کو شاعری سے کیا غرض
ننگ ہے تہذیب ہی کا قافیہ
کھال چکنی ہو تو دھندے ہیں ہزار
گیدڑی نے کب کوئی دَورا سنا
گورخر کی دھاریوں کو دیکھ لو
سُوت چوپائے بھی لیتے ہیں رسلا
لومڑی کی دُم گھنی کتنی بھی ہو
ستر پوشی کو نہیں گنتے جیالے
شہر میں ان کے جو گزرا تھا سلیم
لکھ دیا ہے میں نے سارا ماجرا

احساس کی یہ ذکاوت اور شدت انتظار حسین کی "آخری آدمی" اور "زرد کتا" کی سی کہانیوں اور احمد ندیم قاسمی کی "جنگل" کی سی نظموں کی یاد تازہ کرتی ہے۔ کم و بیش ایک ہی وقت میں وجود میں آنے والی ان تخلیقات کا ایک ساتھ مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت روشن تر ہو جاتی ہے کہ ہمارے حساس ادیبوں نے ہماری تمدنی زندگی پر وحشت و بربریت کی یلغار کا بڑا کرب ناک

ردِّعمل پیش کیا ہے۔ ایسے میں سلیم احمد کے ہاں تیغ کی دھار کا مسلک اختیار کرنے کا محرک جذبہ سنسنی خیزی نہیں معنی خیزی ہے:

اتنی کوشش بھی نہ کر میری اسیری کے لیے
تو کہیں میرا گرفتار نہ سمجھا جائے

یہ چاہا تھا کہ پتھر بن کے جی لوں
سو اندر سے پگھلتا جا رہا ہوں

ادھر بھی اک کرن اے ماہِ رخشاں
کہ سائے ہاتھ پھیلائے کھڑے ہیں

چڑھتے سورج کا مول کیا آنکھیں
شام تک ہے یہ گرمیٔ بازار

مثالِ صبح مری خلوتوں میں کون آیا
وہ روشنی ہے کہ پلکیں جھپک رہی ہے فضا

کیسا اس نفرت کے سناٹے میں گھبراتا ہے دل
اے محبت کیا ترے ہنگامہ آرا سو گئے

زمانہ گرمِ سفر ہے کہیں تو پائے گا
وہ دل جو مہر و محبت کی سر زمیں ہونگے

'بیاض' کی شاعری نغمۂ عشق چھیڑ کر نفرت کے سناٹے کے پرزے اڑا دینے اور یوں گرد و پیش کی فضا کو محبت کے ہنگاموں سے آباد کر دینے کی تمنا کی نیرنگیوں سے عبارت ہے:

جاری ہے رزم گاہِ دل و جاں میں مستقل
پیکارِ آرزو کہ محبت کہیں جسے

میری غزل میں ایک نیا سوزِ جاں بھی ہے
مانا ابھی گرانیٔ لفظ و بیاں بھی ہے

بعد کے مجموعوں — اکائی اور چراغِ نیم شب — میں لفظ و بیاں کی گرانی مسلسل کم ہوتی چلی جاتی ہے، اس نئے سوزِ جاں کے خد و خال برابر سنورتے اور نکھرتے چلے جاتے ہیں اور سلیم کی شاعری کی وہ منفرد پہچان نمودار ہوتی ہے جسے احمد ندیم قاسمی نے تصوف اور روحِ عصر

کے متوازن ملاپ کا نام دیا ہے اور "دھوپ چھاؤں کی سی عجیب طلسمی کیفیت" بتایا ہے۔ عصری زندگی کے مسائل میں انہماک اور ہماری اجتماعی سمت و منزل کے باب میں قلبی فکر مندی اب بھی برقرار ہے:

نقشِ جاوید اسی ساعتِ امروز میں ہے
دوش و فردا کے لیے وقتِ گریزاں ہو جا

مرے وجود میں دیروز بھی ہے فردا بھی
مگر میں اپنے تعلق سے ہوں فقط امروز

یہ شہر ذہن سے خالی، نمو سے عاری ہے
بلائیں پھرتی ہیں یاں دستِ دیا و سر کے بغیر

کوئی نہیں جو بتا دے دلوں کی حالت کا
کہ سارے شہر کے اخبار ہیں خبر کے بغیر

مجھے خبر نہ ہوئی یہ ہوا کی سازش تھی
وہ اک غنیم کا لشکر تھا جو غبار میں تھا

کس نے دل میں رکھ دیئے یہ فاصلے
کس نے دیواریں اٹھا دیں در کے بیچ

سانپ میرے گھر کے دروازے سے لپٹا تھا مگر
جھٹپٹے میں شام کے دھوکا ہوا زنجیر کا

مکاں بنا کے اسے بند کر دیا تو نے
یہ راستہ کسی منزل کو جانے والا تھا

یہ جبر سیاست جب سلیم احمد کے فکر و احساس کا رُخ جبرِ مشیت کی طرف موڑتا ہے تو وہ ہر دو طرح کے جبر کو توڑنے کی تمنا کرتے ہیں:

آدمی خود اپنے اندر رہ کے بلا بن جائے گا
سارے جذبے خیر کے نیزوں پہ سر ہو جائیں گے

در و دیوار کی یہ قید مرا گھر تو نہیں
در و دیوار سے نکلوں گا تو گھر جاؤں گا

وہ مرا گرد کی مانند ہوا میں اُڑنا!
پھر اسی گرد سے پیدا مرا لشکر ہونا

حقیقت اور مادرائیت یوں گلے ملنے لگے تو فکر و احساس پہ روح و بدن، عصمت و عصیاں وصل و ہجراں اور سرشاری و تشنگی کے راز ہائے سربستہ کھلنے لگے:

مَیں جسم کی طلب پہ پشیماں تھا اب کھلا
وہ میری جان تھی جو تمہارے بدن میں تھی

بدن کی آگ کو کہتے ہیں لوگ جھوٹی آگ
مگر اس آگ نے دل کو مرے گداز کیا

تو اے محوِ نظر بہ رازِ خدّ و خال کیا جانے
کہ بن جاتا ہے ہر چہرہ نقاب آہستہ آہستہ

جب مَیں باتوں سے ٹوٹ جاتا ہوں
کوئی ہونٹوں سے جوڑتا ہے مجھے

اُس آنکھ سے سیکھ رازِ عصمت
کُھل کُھل کے پاک باز ہو جا

سلیمؔ قرب سے بھی تشنگی نہیں جاتی
یہ بات ساحلِ دریا نے مجھ کو سمجھائی

یہ قربِ حباب و آب کا ہے
یہ وصل نہیں مجبوری ہے

یہ کُھلا کہ نور و ظلمت ایک ہی نغمے کے دو سُر ہیں اور روح کا در فقط بدن ہی میں کُھل سکتا ہے تو وحدت و کثرت کا معمّہ بھی حل ہوتا نظر آیا:

عالمِ کثرت نہاں ہے اس اکائی میں سلیمؔ
خود میں خود کو جمع کیجیے اور کئی بن جائیے

اک پتنگے نے یہ اپنے رقصِ آخر میں کہا
روشنی کے ساتھ رہیئے روشنی بن جائیے

خود اپنی ذات میں پیکارِ کفر و دیں ہوں
گماں ہوں وہم ہوں تشکیک ہوں یقیں ہوں
یہ کونپلیں مری حیرت کی تہ سے پھوٹی ہیں
نمو یقیں کی ہوئی ہے گماں کے موسم

ابدی و آفاقی حقائق اور مابعد الطبیعیاتی سوالات سے یہ شغف جہاں سلیم احمد کو نظم کی ہیئتیں آزمانے پر مجبور رکھتا ہے۔ وہاں اُن کی غزل میں پرندوں، بچوں اور ماؤں اور اُن سے متعلق تلازمات کی کشش بڑھاتے لگتا ہے۔ کہاں تو یہ حال تھا کہ "بیاض" کے قارئین سے صاف صاف کہہ دیا گیا تھا کہ:

"میں نے یہ کتاب ماؤں، بہنوں اور بیٹیوں کے لیے نہیں لکھی۔"

اور کہاں اب یہ عالم ہے کہ "اکائی" کا انتساب "طاہرہ بیٹی کے نام ہے" اور "چراغِ نیم شب" کی غزل کے ناقابلِ فراموش کردار بچے اور مائیں ہیں:

سوتے نہیں مدت سے مرے شہر کے بچے
جیسے ہوں کسی خوف سے بے تاب پرندے
اسی طرح مرے بچے بھی رقص کرتے ہیں
فضا میں جگنوؤں نے دائرہ بنایا ہے
کیا خبر سوچتے ہوں ماؤں کے بھیگتے آنچل
ذائقہ دودھ کا بچوں کی زباں بھول گئی
آنچل میں چراغ جل رہے ہیں
بچوں کو بلا رہی ہیں مائیں
وہ لوری گائیں گی اور ان میں بچوں کو سلائیں گی
میں ماؤں کے لیے پھولوں کے گہنے بناتا ہوں
دلوں میں درد بھرتا آنکھ میں گوہر بناتا ہوں
جنہیں مائیں پہنتی ہیں میں وہ زیور بناتا ہوں
یہ دھرتی میری ماں ہے اس کی عزت مجھ کو پیاری ہے
میں اس کے سر چھپانے کے لیے چادر بناتا ہوں

اور اب بچے کی سی حیرت اور معصومیت کی بازیافت کی آرزوئیں پروان چڑھنے لگیں:

بچوں کی طرح سے خواب دیکھیں
اور صبح اٹھیں، تو بھول جائیں

اے حرفِ اعتبار میں سچ بولتا رہوں
بچوں کی طرح نازِ صداقت کیے بغیر

حد یہ کہ خود خدا میں بچے کی جھلک نظر آنے لگی:

مدت سے خدا بھی نہیں آیا مرے دل میں
بچوں کی طرح بھول گیا راستہ گھر کا

سلیم احمد کے دورِ آخر کی غزل اور "مشرق ہار گیا" کی سی طویل اور "تجزیہ" کی سی مختصر نظم میں اُن فکری اور تخلیقی امکانات کی جھلک نمایاں ہے جو ماحول کی ناسازگاری اور ذاتی حالات کی تنگیٔ کے باعث بروئے کار نہ آسکے۔ یہاں میں بالترتیب 'دروازہ' اور 'آفاق' پیش کرتا ہوں:

۱۔ گھٹا جاتا ہوں اپنی ذات میں میں
یہاں آب و ہوا تازہ نہیں ہے
نکلنا چاہتا ہوں خود سے باہر
مگر اس گھر کا دروازہ نہیں ہے

۲۔ بدن شل ہو گیا ہے بیٹھے بیٹھے
مرے قد سے بھی چھوٹا یہ مکاں ہے
میں اپنے پاؤں کچھ پھیلا تو لیتا
مگر آفاق میں وسعت کہاں ہے!

یہ کتنا بڑا ستم ہے کہ اتنے بڑے ظرف و ذوق کے حامل فن کار کو عمر بھر فلمی و ٹیلی وژن، ریڈیو اور روزانہ اخباری کالم نگاری کی چکی پیسنے میں مصروف رہنا پڑا، عمر بھر اُسے وہ لمحۂ فرصت میسر نہ آیا جو اس کی تخلیقی صلاحیتوں کا حق تھا۔

صد کارِ بے محل میں گنوایا گیا جسے
میں وہ دیا ہوں دن میں جلایا گیا جسے

اس عرصۂ طلب میں قناعت کہیں جسے
وہ کام ڈھونڈتا ہوں کہ فرصت کہیں جسے

اور عمر بھر اس کے ہونٹوں پر یہ "دعا" رہی:

خداوندا،

مجھے نانِ شبینہ دے
شکم کے دوزخی آزار سے مجھ کو بچا لے
روح کو تابندہ تر کر دے

کہ میں زندہ رہوں اس حرفِ شیریں سے
جو تُو خود ہے

نانِ شبینہ کے اہتمام میں جو وقت گزرتا تھا سو تو گزرتا تھا مگر باقی وقت وہ اس انداز میں گزارنے کے عادی ہو چکے تھے جسے جمیل الدین عالی نے مجمع بازی[۱] کا نام دیا ہے۔ خود انہوں نے طاہر مسعود سے ایک گفتگو کے دوران اس بات پر فخر کیا ہے کہ کراچی میں اُن کا گھر لاہور کے پاک ٹی ہاؤس کا بدل بن چکا ہے[۲] محمد حسن عسکری نے ناصر کاظمی کے بارے میں جو کہا تھا وہ سلیم احمد پر بھی صادق آتا ہے:

"چائے خانوں کے طرزِ زندگی نے ناصر کاظمی کو نقصان بھی پہنچایا ہوگا۔ مثلاً کسی نے ان سے کہہ دیا کہ فلسفیانہ شعر کہا کرو۔ میں نہیں کہتا کہ فلسفیانہ شعر کہنا اُن کی دسترس سے باہر تھا مگر ایسی شاعری کے لیے جن چیزوں کی ضرورت پیش آتی ہے وہ چائے خانہ فراہم نہیں کر سکتا۔"[۳]

اس طرزِ زندگی کے منفی اثرات میں سے ایک یہ ہے کہ سلیم احمد کبھی کبھار زندگی کے معروضی حقائق کا درست اندازہ کرنے میں حیرت انگیز حد تک ناکام رہتے تھے۔ اپنی طویل نظم "مشرق ہار گیا" کا تخلیقی پس منظر بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"ہوا یوں کہ ۱۹۷۰ء کے قومی انتخابات ہوئے تو میں نے جماعت اسلامی کی کامیابی کے لیے بے انتہا کام کیا۔ 'جسارت' میں بھی اپنے اور کئی قلمی ناموں سے مضامین لکھ رہا تھا لیکن جب انتخابات کے نتائج سامنے آئے تو جماعت اسلامی ہار گئی تھی۔ مجھے اس واقعہ سے شدید ذہنی صدمہ پہنچا۔ میں کئی راتوں

تک سو نہیں سکا۔ لوگ آتے تھے اور ہم بیٹھ کر شکست کے اسباب کا تجزیہ
کرتے تھے۔ ایک رات اسی اضطراب کے عالم میں وہ نظم شروع ہوگئی"۔[۵۵]

یہ اس طرزِ زندگی ہی کا شاخسانہ ہے کہ سلیم احمد ۱۹۷۰ء کے الیکشن میں جماعت اسلامی کی یقینی شکست سے متعلق نوشتۂ دیوار نہ پڑھ سکے۔ بعض اوقات یار لوگ ٹی ہاؤس کی اُس میز ہی کو کُل کائنات سمجھ بیٹھتے ہیں جس کے گرد وہ روزانہ جمع ہوتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ الیکشن کی گہما گہمی میں سلیم احمد اپنے پاس روزانہ آنے جانے والے مداحوں اور عقیدت مندوں ہی کو پورا پاکستان سمجھ بیٹھے تھے۔ اور ارادت مندوں کے اس حلقے نے انہیں اتنی مہلت بھی نہ دی تھی کہ وہ زیادہ دور نہیں تو پڑوس میں محمد حسن عسکری ہی سے تبادلۂ خیالات کر سکیں۔ جو اس زمانے میں جماعت اسلامی کی متوقع شکست سے باخبر بھی تھے اور خوش بھی۔[۵۶] پھر جب انتخابات کے نتائج سامنے آئے تو جماعت کی ہار نے انہیں ایک عجیب غیر معمولی کرب و اضطراب میں مبتلا کر دیا:

میں ہار گیا ہوں
میں نے اپنے گھر کی دیواروں پر لکھا ہے
"میں ہار گیا ہوں"
میں نے اپنے آئینے پر کالک مَل دی ہے
اور تصویروں پر تھوکا ہے

ہارنے والے چہرے ایسے ہوتے ہیں

اس شکستِ خواب نے سلیم میں خود نشتبیدی اور جماعت احتسابی کے جذبات کی بجائے غیظ و غضب اور نفرت و انتقام کے جذبات بیدار کیے۔ "مشرق ہار گیا" گویا تخلیقی سطح پر ان منفی جذبات کے کتھارسس کی کوشش ہے۔ چنانچہ اس نظم میں جماعت اسلامی کی شکست کو پورے مشرق اور ساری انسانیت کی شکست مانتے ہوئے سلیم احمد پاکستان میں عامۃ الناس کی اجتماعی بصیرت سے روشنی لینے کی بجائے انہیں عذابِ الیم سے ڈراتے ہیں:

تو اے قوم
اب تجھ پہ وہ لوگ آئیں گے
جن کے ترکش کھلی قبر ہیں

جن کے گھوڑوں کے پیروں میں بجلی ہے
دل کی جگہ سنگ ہیں
جن کی آواز چڑھتے سمندر کی آواز ہے
وہ تری فصل کاٹیں گے

تیرے بیل اور گائے
اور تیرے گلّوں کو کھا جائیں گے
تیرے انگور و انجیر و زیتون
نگل جائیں گے
میں اب دیکھتا ہوں
کہ تیرے بزرگوں کی قبریں اکھاڑی گئی ہیں
مقدس کفن نالیوں میں پڑے ہیں
بدن، ہڈیاں، کاسۂ سر لڑھکتے ہوئے پھر رہے ہیں
ٹاٹ اوڑھو اور راکھ میں لیٹو
اپنے اکلوتوں کے ماتم کے لیے تپتا رہو
ماتم گلیوں اور بازاروں میں
ماتم شہروں اور ویرانوں میں
ماتم دریاؤں اور میدانوں میں
ماتم صحراؤں اور پہاڑوں میں
تخیّل کے اس تشدد کے پیچھے عامۃ الناس سے وہ گہری حقارت کارفرما ہے جو "ناچ جھوٹے ناچ" کے ایک سے زیادہ مرتبہ دہرائے جانے والے مصرعے میں چہرہ نما ہے اور نظم کے ایک ٹکڑے "مکاشفہ" میں بالآخر یوں رونما ہوتی ہے:
مجھے ایسا لگا
جیسے یہ محشر ہے
یہ محشر ہے
...
خدا ہے اور میں ہوں

"خداوندا تری نصرت کہاں ہے؟
فتح کتنی دُور ہے؟"
اور یکایک یوں ہوا
جیسے کہ میری آنکھ نے دیکھا
کہ اک فوجِ گراں کا کوچ ہے
کوہ وبیاباں میں
اور اس کے پاؤں کی سنگین دھمک سے
سینۂ گیتی میں لرزہ ہے

ہماری قومی تاریخ میں حضرت شاہ ولی اللہ سے لے کر برادرم سلیم احمد تک متعدد مرتبہ دینی خوابوں کی عملی تعبیر کے لیے کسی نہ کسی "فوجِ گراں" کو آواز دی گئی مگر ہوا یوں کہ ہر احمد شاہ ابدالی نے لوٹ مار کے بعد مالِ غنیمت سمیٹا اور معاشرے کو پہلے سے بھی زیادہ ابتری اور فساد میں مبتلا کر کے اپنی راہ لی۔

اخلاقی اور روحانی مسائل کا فوجی حل تلاش کرنے والوں سے مجھے نفرت ہے مگر سلیم نے جس عاشقانہ وارفتگی کے ساتھ ایک سیاسی مسلک کو اپنی زندگی کی اہم ترین جذباتی اور وجدانی حقیقت بنا لیا تھا اس سے مجھے پیار ہے۔ یہ سیاست میں اس عاشقانہ چلن ہی کا کرشمہ ہے کہ "مشرق ہار گیا" میں سلیم احمد غیظ و انتقام اور نفرت و حقارت کے منفی جذبات و احساسات کی مثبت تعبیر سے انہیں ایک منفرد اور حسین صورت دے پائے ہیں:

سنو دوستو!
آدمی
وجود اور موجود کے درمیان رشتۂ دید ہے
مقید سے مُطلق کی جانب سفر ہے
اگر صاف کہہ دوں تو مُطلق کا گھر ہے
مگر دوستو!
رشتۂ دید گم ہو گیا ہے
ہمارا سفر

اب مقیّد سے مطلق کی جانب نہیں ہے
مقیّد، مقیّد میں محصور ہو کہ
اسی تنگ زنداں کی حد ناپنا ہے
ہمیں مر چکے ہیں
کہ مُطلق کا گھر منہدم ہو چکا ہے

فکری سطح پر اس گم شدہ "رشتۂ دید" کی بازیافت کا جذبہ سلیم کے ذہن میں اس زمانے کی یادیں تازہ کرتا ہے جو تحریکِ پاکستان کے آخری مراحل سے لے کر قائدِ اعظم کی وفات تک پھیلا ہوا ہے اور جس میں یہ سوال گراں تا گراں گونج رہا ہے:

غضنفر علی کون ہے
میں تو اقبال کے شہر آیا ہوں
داتا کی نگری میں آیا ہوں
یہ وہ شہر ہے
جس کی خاطر مجھے
خون کے سیلاب میں سے گزرنا پڑا ہے
غضنفر علی مجھ کو کیوں روکتا ہے؟

سلیم بھائی! غضنفر علی خان وہ شخص تھا جس نے اقبال کی سرپرستی اور تعاون سے الیکشن جیتا تھا مگر جو الیکشن جیتنے کے فوراً بعد سر سکندر حیات کی یونینسٹ پارٹی میں جا شامل ہوا تھا۔ آپ کا راستہ جس شخص نے روکا تھا وہ تو انگریزی شطرنج کا مہرہ تھا۔ اس کے تسلط سے راہ و منزل کو آزاد کرانے کا ایک ہی طریقہ ہے جو خود آپ نے مجھے بتایا تھا:

یوں نہ ہوگا جفا کا استیصال
یوں نہ مانے گا وہ ستم ایجاد
اب کے تیشہ چلے گا خسرو پر
جوئے خوں اب کے لائے گا فرہاد

حواشی

۱۔ 'بیاض' از سلیم احمد (کراچی، ستمبر ۱۹۶۶ء) صفحہ ۱۰

۲۔ "بڑھ گیا اور گھر کا سناٹا" مضمون مطبوعہ روزنامہ "جسارت" کراچی بابت ۹ ستمبر ۱۹۸۳ء

۳۔ مطبوعہ روزنامہ "جسارت" بابت ۱۵ جولائی ۱۹۸۳ء

۴۔ 'ہجر کی رات کا ستارہ' مرتبہ احمد مشتاق (لاہور، ۱۹۷۶ء) صفحات ۸۳، ۸۴

۵۔ طاہر مسعود سے مکالمہ، روزنامہ 'جسارت' کراچی بابت ۱۵ جولائی ۱۹۸۲ء

۶۔ بحوالہ خطوط مطبوعہ "محراب" لاہور

سراج منیر

سلیم احمد

به پائے جستجو چوں آبلہ خوں گشت منزل ہا

راویانِ روایت کا کہنا ہے کہ واقعہ میرٹھ میں پیش آیا جہاں کے قینچی، کباب اور کرار حسین مشہور ہیں۔ فسادات کا زمانہ تھا۔ عسکری، انتظار حسین اور سلیم احمد چلے جا رہے تھے۔ شہر میں سکھ شرنارتھیوں کے گروہ وارد ہونا شروع ہو چکے تھے اور قتل و غارت کا آغاز ہو گیا تھا۔ یکایک ایک جٹا دھاری سکھ ہاتھ میں کرپان لیے آتا دکھائی دیا۔ عسکری صاحب نے کہا "کیوں بھئی کوئی اس سے بات کرنے کی ہمت کر سکتا ہے۔" انتظار حسین کی تو خوف سے گھگھی بندھ گئی۔ البتہ سلیم احمد نے کہا میں اس سے خطرناک سے خطرناک بات کہہ کر واپس آ سکتا ہوں۔ یہ کہا اور سکھ کے پاس پہنچ گئے۔ اس کی کرپان کا بغور معائنہ فرمایا اور کہنے لگے "کیوں بھئی، یہ کرپان بیچتے ہو۔ کتنے کی ہے؟" ایک تو سکھ اوپر سے شرنارتھی، آنکھوں میں خون اُتر آیا۔ سلیم احمد نے کہا۔ "معاف کرنا یار ذرا غلط فہمی ہو گئی تھی" یہ کہا اور یہ جا وہ جا۔ اُس وقت سے آج تک سلیم احمد کا طور بدلا نہیں۔ ادبی تنقید میں آ گئے۔ جہاں کوئی سکھ کرپان لیے دکھائی دیا' اس کے پاس پہنچ گئے "کیوں بھئی بیچتے ہو" ادھر اُس کے منہ سے کف جاری ہوا اور آپ واپس عسکری صاحب کے پاس۔ "دیکھیے میں اُسے چڑا آیا۔" ہر بار انتظار حسین کی خوف سے گھگھی بندھ جاتی ہے۔

مجھے پہلے فقرے میں میرٹھ کے مشاہیر ثلاثہ گنوانے کی ضرورت نہ پڑتی اگر یہ چیزیں سلیم احمد کی شخصیت میں یکجان نہ ہو جاتیں۔ فولادی قینچی کی کاٹ، کباب کی تیز مرچیں اور کرار صاحب کی نکتہ آفرینی اور تجزیاتی مہارت — یہ ہیں سلیم احمد کی شخصیت کے

ابعادِ ثلاثہ۔ میں نے یہ بات اتنی سہولت سے کہہ دی جیسے اس کے ذریعے سلیم احمد کی پوری شخصیت گرفت میں آجائے گی۔ حالانکہ اس شخص نے اپنے آپ کو اس قدر بکھیر رکھا ہے کہ چند صفحوں میں کیا، کتابوں میں سمیٹنا محال ہے۔ بکھیرنے کی اصطلاح بھی میں نے ان کے دردمند دوستوں سے مستعار لی ہے۔ جو اُن کی غیر موجودگی میں ایک اندوہ کے ساتھ سر ہلا ہلا کر اس لفظ کا ورد کرتے ہیں، ورنہ سلیم احمد سے زیادہ منظم آدمی میں نے نہیں دیکھا۔ اخبار کے کالم سے شعر تک، ڈرامے سے تنقیدی مضمون تک، سیاسی مضامین سے مابعد الطبیعیاتی مباحث تک۔ ہر چیز یا تو ایک اصول کے تحت مربوط ہے یا ہو رہی ہے۔ اس شخصیت کے اندر ایک زبردست مرکز گریز اور اتنی ہی قوی مرکز جو قوت، بیک وقت عمل پیرا ہے اور ہر لمحے ان کے درمیان ایک نئے نقطۂ توازن کی دریافت کا نام سلیم احمد ہے۔ سوچنے والے کے لیے پرانے پتّاتھے کی طرح سیل جانا یا بم کی طرح پھٹ کر تیاہی پھیلا دینا، دونوں چیزیں آسان ہوتی ہیں۔ وہ جو ادب میں بہت طمطراق سے داخل ہوئے تھے، اور اب عرصے سے یوں ہیں کہ ہر چند کہیں کہ ہیں نہیں ہیں، وہ پہلی قسم سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ جو یوں آئے جیسے برق خاطف گرتی ہے، مگر لمحے بھر بعد کچھ بھی باقی نہیں رہتا، وہ دوسری قسم سے ہیں۔ اصل میں مشکل کام ایٹمی ری ایکٹر بنے رہنا ہے۔ تابکار رہنا اور تابکاری پھیلاتے رہنا۔ اس میں شخصیت ٹوٹتی رہتی ہے اور جڑتی رہتی ہے۔ ذرہ ذرہ ٹوٹتا ہے اور پھر جُڑتا ہے۔ اتنی حدت پیدا ہوتی ہے کہ لوہے کو گیس بنا دے لیکن اس کا براہِ راست ظاہر ہونا ممنوع ہے۔ یہ اپنی آگ میں خود کو بار بار پگھلاتے اور بار بار ڈھلنے کا عمل ہے۔ ایسا عمل کہ زردی نہیں جاتی مرے رخسار سے اب تک۔ فی زمانہ یہ کام، خودگری اور خودشکنی کا ناختتم عمل، سلیم احمد کے حصے میں ہی آیا ہے ورنہ اکثر کا عالم تو یہ ہے کہ شخصیت کا جو بُت ۱۸ سال کی عمر میں بن گیا تا عمر اسی کے سامنے سربسجود رہے، اور اسی کے معبد کے دائرے کو وسیع کرتے رہے۔ مجھے احساس ہے کہ ری ایکٹر والی مثال سے اس تحریر میں دراردو مانوی خطابت سی پیدا ہو گئی ہے لیکن یہ اس لیے ضروری ہے کہ تحریر "کلاسکیت

کے سرطان" سے محفوظ رہے۔

ایلیٹ نے اپنی نظم میں آدھی سطر بہت مزے کی لکھ دی ہے:

To fix in a formulated phrase

لکھنے والوں کی رائج الوقت تعریح یہی ہے۔ ترقی پسند، رجعت پسند، کلاسیکی، رومانی، جدیدیت پرست، روایت پسند۔ کیا کیا مہریں ہیں جو الگ الگ لفافوں پر لگی ہوئی ہیں اور یہ سب لفافے اپنے اپنے پوسٹ بکسوں میں رکھے ہوئے ہیں۔ کسی کو اس بات کی پروا نہیں ہے کہ لفافے کے اندر کاغذ کے ٹکڑے پر لکھا کیا ہے۔ نگاہ صرف پوسٹ بکس نمبر دیکھتی ہے اور ہاتھ مہر لگاتے ہیں۔ اس صورت حال میں اگر کسی کو Formulated phrase میں متعین نہ کیا جا سکے تو ایک لمحے کو سارا عمل درہم برہم ہو جاتا ہے۔ آنکھوں کا پتھریلا پن اور ہاتھوں کی میکانیکی حرکت، دونوں کا تسلسل ٹوٹ جاتا ہے۔ مہر بیکار ہو جاتی ہے اور ذہن سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ یہ کون ہے۔ اس کی شناخت کیا ہے، اسے کس خانے میں رکھوں۔ اگر ایک قدم اور آگے بڑھ جائے تو اگلا سوال ہو گا۔ میں کون ہوں؟ یہی شہادت گہ الفت میں قدم رکھنے والا معاملہ ہے۔ آدمی یہاں تک پہنچنے کے خوف سے ہاتھ میں پکڑی ہوئی مہر لفافے پر رسید کر دیتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ وہ غلط کر رہا ہے، مگر دوسرا راستہ شناخت کی طرف جاتا ہے۔ عذاب کی طرف جاتا ہے۔ ایک لفافے نے مشینی آہنگ سے جاری یکسانیت کو توڑ دیا۔ مہریں لگانے والا زیرِ لب گالیاں دیتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ۔ ٹھک ٹھک، ٹھک ٹھک ۔ وہ لوگ جو اپنے آپ کو ______ Crystallise نہیں ہونے دیتے، زندگی کی طرح متحرک رہتے ہیں، متغیر، ہمہ وقت نئے امکانات کے جویا، وہ معاشرے کے لیے شناخت کا مسئلہ پیدا کر دیتے ہیں۔ جلاد اگر ایک لمحے کو پوچھ لے کہ تختے پر کون ہے تو دوسرا سوال اس کے اپنے بارے میں ہو گا۔ میں کون ہوں؟ ۔ پھر وہ نوکری سے جائے گا۔ ادب میں یہ سوال پوچھ کر آدمی شاعری سے جاتا ہے، تنقید سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔

محض یہ جانتے کے لیے کہ میں کون ہوں۔ برسوں کی محنت اکارت نہیں کی جا سکتی۔ آپ دیکھتے نہیں لوگ عسکری صاحب سے کس قدر ناراض رہتے ہیں کہ وہ اپنی رائے بدل لیا کرتے تھے۔ ان کا ذہنی طور پر زندہ اور متحرک۔ بنا لوگوں کے لیے شناخت کا مسئلہ پیدا کرتا تھا اور ان کی عیاشی۔

Fix in a formulated phrase

میں مخل ہوتا تھا۔ سلیم احمد، عسکری صاحب کی طرح رائے نہیں بدلتے لیکن ان سے کہیں زیادہ Elusive ہیں۔ ان کے ہاں متضاد عناصر یکجان ہونے کی کوشش میں ہیں۔ ایک ماورا اور منزّہ اصول کے تحت۔ لفافے والی تشبیہ آگے بڑھائیے، اس لفافے پر سارے پوسٹ بکس نمبر لکھے ہوئے ہیں اور ان کے درمیان ایک ستری فیثا غوری کلید ہے لیکن مہریں لگانے والے کو کیا پتا۔ بیچارہ بھونچکا ہو گیا ہے اور اب زور زور سے گالیاں دے رہا ہے، لفافے کو، پوسٹ بکس نمبروں کو اور گا ہے گا ہے خود کو بھی۔ رائخ نے لکھا ہے کہ جب میں تحلیلِ نفسی کے ذریعے کسی شخص کو اس کی شخصیت کے مرکز سے قریب کرنے لگتا ہوں تو اس کا پہلا ردِ عمل شدید غصے کا ہوتا ہے اور اکثر وہ مجھ پر ہی بگڑ بیٹھتا ہے۔ سلیم احمد بھی ہمارے معاشرے کے ماہر نفسیات ہیں۔ پاؤنڈ نے جو کہا ہے ناکہ معاشرہ سب سے زیادہ فنکار کے چلبلے پن سے ڈرتا ہے، وہ اسی لیے کہ چلبلا فنکار اُسے اُس کی مرکزی شخصیت کی طرف لے جاتا ہے۔ لگام سے کھینچ کر نہیں۔ ہشکار ہشکار کے۔ بعضے بزرگ اس میں اپنی توہین محسوس کرتے ہیں۔

معاشرے کے ماہر نفسیات ہونے کا دعویٰ بہت لوگوں کو ہوتا ہے۔ یہ ایک ذہنی بیماری ہے Paranoid Formation کی قبیل سے۔ خبطِ عظمت۔ سلیم احمد کو یہ دعویٰ نہیں ہے، وہ تو بس اپنی شخصیت کے تانے بانے کو دیکھتے رہتے ہیں۔ ذات کے گرد ایک حجاب سا بنتے ہیں، پھر اُدھیڑ کر اس کا معائنہ کرتے ہیں۔ انھیں دھاگوں سے پھر ایک نیا پیٹرن بناتے ہیں۔ پھر اس میں کچھ اور نقش و نگار

رہ جاتے ہیں۔ لہٰذا دوبارہ اُدھیڑ کر اسے پھر ایک نئے انداز میں بُننا شروع کرتے ہیں۔ یہ Penelope والا طریقۂ کار ہے۔ یونانی دانش کی ازلی تلاش Know thyself ذات کے اصل اصول تک پہنچنے سے پہلے پہلے تک یہ چیز جاری رہنی چاہیئے۔ جس دن اصل اصول کی بازیافت ہو جائے گی، اس دن چادر بھی مکمل ہو جائے گی۔ چونکہ یہ تانا بانا معاشرے سے، تاریخ و تہذیب سے، ادب سے، شاعری سے فراہم ہوا ہے لہٰذا اس کے مطالعے کے ضمن میں ہر سرچشمہ آجاتا ہے۔ یہاں ہر تنکے کا معاملہ یہ ہے کہ ہوا ریشہ نیستاں کا۔ انسانی تاریخ و تہذیب کی گہرائیوں میں سفر کرنے کے معنی ہیں اپنی ذات کی تہوں میں اُترنا اور ایک تہہ سے دوسری تہہ تک پہنچنے کا مطلب ہے سنگین دیواریں در بنانا۔ اپنے آپ کو توڑ کر، کاٹ کر، اُسے سمجھنا اور اُسے ایک شکل دینا۔ یہی سلیم احمد کی بنیادی تلاش ہے۔ اسی مرکزی نقطے سے سارے دائرے پھوٹتے ہیں۔ اور ایک ہی نقطے کے گرد وسیع ہوتے جاتے ہیں۔ متضاد سمتوں کو سمیٹتے ہوئے، عناصرِ مختلفہ کو ایک مرکزی حوالہ دے کر مربوط اکائی بناتے ہوئے۔ کسری آدمی سے مکمل آدمی تک سفر ہی اس زمانے کا سلوکِ علمی ہے۔ دائرہ، مرکز اور محیط کی علامتوں کے ذریعے Operate کرتا ہے۔ کسری آدمی کی شخصیت کا اصول مستطیل اور مربع ہے۔ مربع کے ساتھ مربع جوڑ دیجئے، ایک اقلیدسی شکل وجود میں آجائے گی لیکن اس کا کوئی مرکزی اصول حیات نہیں ہوگا۔ حیاتیاتی سانچے ہمیشہ دائرے کی شکل میں حرکت کرتے ہیں۔ "کسری آدمی کا سفر" سلیم احمد کا معرکہ آرا نظریہ تو ہے ہی، ہمارے زمانے کی اہم ترین کلید بھی یہی ہے۔ کچھ لوگ اس دعوے سے جز بز ہوں گے۔ لیکن ان کی ناراضگی قابلِ فہم ہے۔ کسریت سے اضافیت پیدا ہوتی ہے اور معاشرے میں اضافیت ذاتی انا کے ذریعے روبہ عمل آتی ہے۔ اضافیت زدہ ذہنی فضا میں Superlative کا استعمال بہت ناگوار ہوا کرتا ہے۔ اس لیے کہ اس میں مطلق کی مشابہت پائی جاتی ہے جو اضافیت کے لیے مہلک ہے۔ اس خطرے کے باوجود میں اصرار کرتا ہوں "کسری آدمی کا سفر" اردو تنقید میں مابعد الطبیعیاتی

پیمانے کا نظریہ ہے۔ منظم، مربوط، اہم ترین!

بیسویں صدی میں انسانی اکائی کی شکست ایک ایسی نمایاں صورت حال ہے جس کی طرف کم و بیش ہر بڑے لکھنے والے نے اشارہ کیا ہے۔ بعض اس اصل عمل کی طرف رہ نمائی کرتے ہیں اور بعض اس کے نتائج کی طرف۔ اس میں بیسویں صدی کی قید بھی غیر ضروری ہے۔ اس سے پہلے بھی بہت نمایاں اشارے دکھائی دے جاتے ہیں۔ انیسویں صدی میں قطبین بہت حد تک واضح ہو گئے ہیں اور اس شکست کی خشت اول نشاۃ علوم کے دور میں رکھی جا چکی ہے۔ ہملٹ میں اس کے ابتدائی نقوش مل جائیں گے۔ Time is out of joint

انیسویں صدی میں نطشے کے ہاں شخصیت کے اندر ایک بہت Explosive قوت کی موجودگی کا احساس واضح ہے۔ مگر ادب کی سطح پر اس کے ابتدائی نقوش ہارڈی کے ہاں ہیں یا پھر لارنس نے تو اس کا بیان بہت شرح و بسط سے کیا ہے۔ لارنس کے ہاں سارے تصورات واضح دکھائی دیتے ہیں۔ ناول کا مقصد ہی لارنس نے یہ قرار دیا ہے کہ وہ پورے آدمی کا قصہ بیان کرے، صرف روح، محض جسم یا ذہن، یہ سب کچھ ایک ساتھ، ایک تناظر میں۔ لارنس کا یہ احساس بہت سچا ہے لیکن اس کی نظریہ سازی غلط ہے۔ لارنس کے پہلو بہ پہلو نفسیات کے سارے دبستان انسان کا مطالعہ جس انداز میں کرتے نظر آتے ہیں وہ بھی اس خیال کو تقویت پہنچاتا ہے نفسیات نے انسان کی تقسیم جس طرح مختلف خانوں میں کی اس میں وہ اہم ترین نکتے کا جواب دینے سے قاصر رہی۔ حقیقت انسانیہ کیا ہے، وہ کیا مرکز ہے جس کے گرد انسانی ذات کے یہ دائرے ترتیب پاتے ہیں۔ نفسیات کا انسان آخر الامر ایک حیوانی وجود ہے۔ یہ علم انسان کو حیاتیاتی اصطلاح سے آگے نہیں پہچان پاتا۔ انسان کے ضمن میں " He himself " کی اصطلاح استعمال کر کے اس کی تشریح میں رلکھتے وہ غوطے کھاتے ہیں کہ لطف آجاتا ہے۔ کاش یہ لوگ دنیا کی کسی روایت میں حقیقت انسانیہ سے متعلق ابتدائی معلومات حاصل کر لیتے۔ اسلام نہ سہی، ہندو مت تو رائج کے تقریباً گھر کی چیز تھی، عیسائیت کے حوالے بھی کم موجود نہیں تھے۔ لیکن یہ سارے

نفسیات داں بار بار اصرار کرتے ہیں کہ یہ سب تجربی صداقتیں ہیں۔ درست۔ ہم ان کی محنت کو سلام کرتے ہیں۔ لیکن تجربی صداقت کبھی مکمل سچائی تک یا حقیقت تک نہیں پہنچا سکتی۔ اس کا دائرہ کار Fact ہے۔ خیر اس گریز کے بعد ہم اصل مسئلے یعنی کسری انسان کے اس تصور کی طرف لوٹتے ہیں جو سلیم احمد نے پیش کیا ہے۔

"نئی نظم اور پورا آدمی" لکھتے وقت سلیم احمد کو مسئلے کی اصل نوعیت کا فہم تھا۔ اردو ادب میں وہ اس کے اطلاقات سے بخوبی واقف تھے۔ لیکن اس معاملے کی جڑیں کہاں کہاں تک پھیلی ہوئی ہیں اس کا واضح اندازہ اس مضمون میں نظر نہیں آتا تاہم یہ نظریہ ان کے اندر اپنی تفصیلات واضح کرتا رہا اور ان تحریروں کے علاوہ بھی، جو براہِ راست اس مسئلے پر لکھی گئی ہیں، سلیم احمد کے پورے کام کے پس منظر میں اس نظریے کی کارفرمائی بہت نمایاں دکھائی دیتی ہے۔ اُنھوں نے آدمی کی شکست کا جو نقشہ مرتب کیا ہے، اُسے دیکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ پوری تاریخ کو سمیٹ دیا ہے لیکن اس نظریے میں تاریخ کے علاوہ بہت کچھ ہے۔ عین ممکن ہے اس تصور کی ابتدائی شکل انسان اور آدمی کے اس فرق میں ہو جس پر عسکری صاحب بہت زور دیا کرتے تھے لیکن سلیم احمد کے ہاں پہنچ کر کسری انسان کے تصور میں اس کی شکل اور ہی بن گئی ہے عسکری صاحب پر ہم ذرا ٹھیر کر گفتگو کریں گے۔ سلیم احمد کا سارا فکری منظر نامہ حقیقتِ انسانیہ کے گرد تشکیل پاتا ہے اور درجہ بندی کے تصور کے ذریعے ایک مظہریاتی حقیقت بنتا ہے۔ آدمی کی شخصیت میں شکست کا یہ عمل ان کے نزدیک ایک کائناتی اصول کی شکست ہے جس سے ایک طرف عدم توازن پیدا ہوا دوسری طرف انسان اجزا میں منقسم ہو کر رہ گئے۔ اجزا میں منقسم ہو جانا، فوق و تحت سے عاری ہو کر، افقی یا عمودی طور پر کسی ایک کیفیتِ وجود میں مقید ہو جانے کا نام ہے۔ یہ چیز بنیادی انسانی فطرت کے خلاف ایک طرح کی Solidification پیدا کرتی ہے۔ چونکہ کائنات میں انسان فعلیاتی حقیقت ہے اس لیے وہ تمام انسانی مظاہر جن کا اجرائے فعل اس کیفیت کے بعد کا ہے، وہ سب کے سب انسانی

ریزگی کا آئینہ بن گئے۔ حقیقتِ انسانی کے گم ہونے کا مطلب ہی یہ ہے کہ حقیقتِ کائنات بھی گم ہو جائے۔ نفسیات کی دنیا میں بھی اجزا میں منحصر ہو جانے والی بات زیرِ بحث آئی ہے، مثلاً Jung کے ہاں Personae کے تصور سے بحث دیکھ لیجیے۔ شعری تنقید میں ایلیٹ نے جو بحث العدام شخصیت کے ضمن میں کی ہے اس کے ڈانڈے بھی کم و بیش اسی تصور سے جا ملتے ہیں اور بحث میں لارنس کا حوالہ تو خود سلیم احمد نے دیا ہے۔ یہاں ایک قابلِ غور بات یہ ہے کہ جس چیز کو ہم حقیقتِ انسانیہ کا مرعوب کن نام دے رہے ہیں، اس کے گم ہونے سے فرق کیا پڑتا ہے۔ کیا اس اکائی سے ہمیں ایک جذباتی محبت ہے۔ اس کے دو جواب ہیں، ایک تو مابعد الطبیعیاتی جو میں حضرت مجدد الف ثانیؒ کے ہاں سے اپنے الفاظ میں نقل کر رہا ہوں اور دوسرا نفسیاتی۔ حضرتؒ نے فرمایا ہے کہ انسان مجموعہ ہے تمام مخلوقات کا، تمام اجزائے خلق اس میں مرتب ہوتے ہیں لیکن مجموعہ ہونا بجائے خود کوئی شرف نہیں ہے۔ انسان میں اس کے علاوہ ایک اور شے ہے۔ یعنی اس کی ہیئت وحدانی یہی ہیئتِ وحدانی اس کے شرف کا سبب ہے۔ اس سے معلوم یہ ہوا کہ انسان جب اجزا میں منحصر ہوتا ہے تو اپنے شرف سے ہاتھ دھو لیتا ہے اور اپنی ہیئتِ وحدانی سے محروم ہو جاتا ہے۔ یہ ہیئت تمام اجزا کو شامل بھی ہے اور سب سے منزّہ بھی۔ اور اب یہ بات اپنی طرف سے تشریحاً کہتا ہوں کہ غالباً یہ ہیئتِ وحدانی ہی وہ عنصر ہے جس کے حوالے سے کہا جاتا ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انسان کو اپنی صورت پر بنایا، یا یہ کہ اس میں اپنی روح پھونکی۔ کسی ایک جز میں انحصار اس بے کیف و بے مثل عنصر سے محرومی کا باعث ہے جس پر حقیقتِ انسانیہ کا مدار ہے اور جو عالم خالق کی طرف سے امر کو جانے والا راستہ ہے۔ اس شے کی گمشدگی ایک انسانی نہیں بلکہ کائناتی المیہ ہے، اس لیے کہ کائنات کے تمام اجزا و عناصر کی معرفت کی تکمیل اسی ہیئتِ وحدانی کے ذریعے ہوتی ہے۔ اس چیز کا اطلاق ادب اور دیگر مظاہرِ خیال پر بھی کیا جا سکتا ہے لیکن یہاں اس تفصیل میں جانا مقصود نہیں ہے۔ اب آئیے نفسیاتی تعبیر کی طرف۔ انسان کو بحیثیتِ وجود ایک اصول کا تابع ہونا چاہیے اور ذات کے کسی حصے کو اس اصول سے

باہر نہیں رہنا چاہیے۔ اگر کوئی حصہ اس اصول سے آزاد ہو جائے تو اس سے
Neurosis کی کیفیات پیدا ہوں گی۔ لیکن یہ کب ممکن ہے۔ اسی صورت میں جب
مرکزی اصول منزّہ ہو اور ذات کی ساری تہوں کو سمیٹ سکتا ہو۔ اگر کوئی اصول انسانی
فطرت میں موجود کسی امکانیے کو مسترد کرتا ہے تو وہ منزّہ نہیں ہے بلکہ وہ فطرت میں
ترمیم و تنسیخ کر کے اسے ایک خارجی دباؤ کے تحت لانا چاہتا ہے۔ یہیں سے "ضابطۂ
حیات" کی اصطلاح پیدا ہوتی ہے۔ انسانی فطرت میں ترمیم و تنسیخ کرنے کی کوشش
سخت خطرناک ہے، اس لیے کہ فطرت انسانی کے عناصر کائناتی فطرت سے متعلق ہیں
لہٰذا کسی عنصر کو منہا کر دینا انسان اور حقیقتِ خالقیت کے درمیان ایک بُعد پیدا کر دینے
کے مترادف ہے۔ یہاں اس ساری گفتگو سے مراد اس نظریے کی شرح و تفصیل نہیں۔
وہ سلیم احمد خود کر چکے ہیں اور میں اس پر مزید کیا اضافہ کر سکتا ہوں۔ یہ باتیں ضروری اس
لیے تھیں کہ اس تصور کی محیط حیثیت کا پس منظر ذہن میں رہے اور یہ واضح ہو جائے
کہ سلیم احمد جب اپنے اس نظریے کا اطلاق کسی تہذیب، شاعر یا شخصیت پر کرتے ہیں
تو ان کی گفتگو کو نفسیاتی تنقید کی ایک فرع سمجھنا پرلے سرے کی غلطی ہو گی۔ اس تصور کا صرف
ایک پہلو نفسیاتی اصطلاحوں میں کلام کرتا ہے ورنہ اس کی سطحیں درجہ وار، تہذیب،
تاریخ اور علوم و فنون سے گزرتی ہوئی اس مابعد الطبیعیاتی سطح تک جا پہنچتی ہیں جسے ہم
نے انسان کی ہیئتِ وحدانی کے نام سے پہچانا ہے۔ سلیم احمد کا خیال یہ ہے کہ انسانی شخصیت
کی مرکزی اکائی کی شکست نے انسان کو اس امر پر مجبور کر دیا کہ وہ اپنی ذات کے کچھ
پہلو چن کر اُن کے ذریعے اپنی شناخت متعین کرے اور باقی پہلوؤں کو مسترد کر دے۔ اس
طرح انسان جز در جز تقسیم ہوتا ہوا آج کی فلزاتی صورتِ حال میں پہنچ گیا ہے۔ یہی حال شعری
اور ادبی تاریخ کا بلکہ تسلسلِ تہذیب کا ہے۔ انسان کی وسیع اکائی رفتہ رفتہ گم ہوتی جا رہی
ہے۔ اس کا جو اثر پڑتا ہے اس کی طرف تو اشارہ ہو چکا، انسانی شخصیت میں اس اکائی
کی موجودگی کے تہذیبی اثرات کیا ہوتے ہیں اس پر ایرانی ماہر نفسیات، ایرک فرام کے چہیتے
شاگرد، رضا آراستہ کی بات سنیے۔ رضا آراستہ کا کہنا ہے کہ ادنیٰ سطحات اعلیٰ ترین سطح

تک ترسیل وابلاغ کا مسئلہ شخصیت میں اکائی کی نوعیت سے وابستہ ہے۔ اعلیٰ ترین اکائی کے حصول کے بعد ان کے نزدیک انسان ایک بین التہذیبی شخصیت بن جاتا ہے۔ اس کے لیے انھوں نے Trans-cultural personality کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اُن کے نزدیک اس کی مثال رومی اور گوئٹے ہیں۔ رضا آراستہ نے بھی اپنے نظریے کی بنیاد انھیں عناصر پر رکھی ہے۔ جن سے سلیم احمد نے اپنے اساسی مقدمات ترتیب دیے ہیں۔ چھوٹا منھ بڑی بات۔ میں اس معاملے میں بولنے والا کون لیکن ذرا دونوں کو پڑھ کر دیکھ لیجیے۔ آراستہ نے ایک تو اتنی بھیانک غلطیاں کی ہیں کہ آدمی پڑھ کر کانپ اٹھتا ہے۔ دوسرے منطقی ربط اور اصولی وسعت کے نقطۂ نظر سے بھی ان کا نظریہ سلیم احمد کے قائم کردہ اصول اور تجزیے کے سامنے بچوں کا کھیل ہے۔ مگر آراستہ صاحب انگریزی میں ارشاد فرماتے ہیں، "سلیم احمد اردو کے ایک نیم خواندہ ادیب ہیں۔"

میں نے اس گفتگو میں بار بار نظریہ اور تصور کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہ بڑی گمراہ کن حرکت ہے اور اس کا ازالہ چاہیے بلکہ بقول سلیم احمد ازالہ چونکہ ممکن نہیں ہوتا لہٰذا امالہ کیا جاتا ہے۔ انسان کی کسریت سلیم احمد کا نظریہ نہیں ہے، ان کا تجربہ ہے۔ یہ اُن کے لیے ایک وجودی حقیقت ہے۔ ان کی زندگی کا بیشتر حصہ اسی کسریت سے لڑنے اور اکائی کی مختلف منزلوں کو طے کرنے کی کوشش میں گزرا ہے۔ اگر آپ اس جوکھم کا اندازہ لگانا چاہتے ہیں تو میں آپ سے پوچھوں گا کیا آپ نے زنجیری ردِ عمل والا ایٹمی ری ایکٹر اندر سے دیکھا ہے؟

سلیم احمد کی شخصیت کے اتنے پہلو اور اتنی جہتیں ہیں کہ ان کے درمیان ایک مرکزی اصول دریافت کرنا پہلی نظر میں مشکل ہوتا ہے اور اگر آپ ایک مرتبہ وہ اصول دریافت کرلیں تو پھیلے ہوئے دھبوں اور غیر مربوط لکیروں کا یہ معمورہ ایک وسیع تصویر کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ نقاد، شاعر، کالم نگار، ڈراما نگار، فلم رائٹر، مناظرہ باز، سیاسی تجزیہ نگار اور سب سے بڑھ کر اپنے کمرے میں احباب سے ہر شام گفتگو کرنے والا شخص اور احباب کے رخصت ہو جانے کے بعد صبح تک کمرے میں ٹہل ٹہل کر سگریٹ

پھونکتا ہوا سوچ کو زندگی بنانے کے عمل سے گزرنے والا بدقسمت آدمی ۔ اس ایک ذات میں سیکڑوں پہلو باہم دست و گریباں ہیں۔ سلیم احمد ان سب کو سمیٹ لینا چاہتے ہیں، کسی کو مسترد نہیں کرنا چاہتے اور ایسا کسی دیرینہ رفیق القلبی کی بنیاد پر نہیں بلکہ اس لیے کرتے ہیں کہ یہ اُن کے نزدیک زندگی کی شرط ہے۔ اس میں معاش کی صورت برہم ہوتی ہے تو ہو، کہ پورا انسان معاشی انسان نہیں ہوتا، اعصاب جواب دیتے ہیں تو دے جائیں کہ آدمی اعصاب کے جال کا نام نہیں ہے، دوستوں اور ادیبوں سے تعلقات خراب ہوتے ہوں تو گوارا کہ یک سطحی تعلق سے اس کا نہ ہونا بہتر۔ زندہ رہنا — کف پا سے سرِ شوریدہ تک، مکمل، منظم اور مربوط سلیم احمد کا مقصود ہے۔ یہ شخص پورے معاشرے کا فرض کفایہ ادا کرتا ہے اور مکمل زندگی اس کی مزدوری ہے۔ سلیم احمد کے بارے میں کچھ لکھنا مشکل یوں بھی ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری بھی مبالغہ آمیزی معلوم ہوتی ہے۔ یہ طے کر لینے کے بعد کہ کسری آدمی کی صورت حال سلیم احمد کا نظریہ نہیں بلکہ ان کا حال ہے، ہم ان کے مختلف پہلوؤں کو سمجھنے اور جوڑ کر دیکھنے کے لیے ایک بہتر پوزیشن میں آگئے ہیں۔ شکستہ باطن آدمی کا تجزیہ آسان ہوتا ہے۔ ایک ایک چیز اٹھاتے جائیے، تجزیہ کر کے اس کی جگہ پر سجاتے جائیے، مربوط اور منظم شخصیت کے سلسلے میں مشکل یہ ہے کہ لپا دانتوں میں جو تنکا ہوا ریشہ نیستاں کا۔ تو اب مسئلہ یہ درپیش ہے کہ آغاز کہاں سے کریں ۔ شاعری۔ کوئی شے مجھ میں مجھ سے بھی بڑی ہے !

میر کے بارے میں ایک قول بہت مشہور ہے، ضرب المثل کی حد تک۔ پستش بغایت پست، بلندش بغایت بلند۔ افسوس کہ اس قدر معرکہ آرا فقرہ لکھ سکنے والے شخص سے لوگ ایسی بدذوقی کی بات منسوب کرتے ہیں اور اس قول کے معنی یہ نکالتے ہیں کہ میر کے گھٹیا شعر بہت گھٹیا ہیں اور اچھے بہت اچھے۔ حالانکہ اس فقرے کا مقصود یہ ہے کہ میر کے ہاں زندگی کی پست ترین سطح بھی ملتی ہے اور بلند ترین بھی۔ اسے کہتے ہیں نگاہ کی وسعت۔ یہاں اس حوالے سے مطلب یہ نہیں کہ یہ فقرہ اٹھا کر سلیم احمد پر چپکا دوں۔ بس ایک اصول بیان کرنا چاہتا ہوں۔ اگر آدمی پست سطح پر ہی مقیم ہو جائے تو آدھا رہ جائے گا اور اگر بلند سطح کو اختیار کر کے

پستی کو مسترد کر دے جب بھی آدھا رہ جائے گا۔ یہ کسریت کی دو ابعاد ہیں۔ اصل چیز یہ ہے کہ ان دونوں کو زندہ رکھے۔ باہم متحرک تعلق میں وابستہ رکھے اور ان کے ارتباط سے :

گہے بر پشتِ پائے خود نہ بینم
گہے بر طارمِ اعلیٰ نشینم

کی کیفیت میں رہے۔ اس اصول کے خلاف جانے کو روایتِ علمِ شعر میں ہوسناکی کہتے تھے:

بر کفے جامِ شریعت، بر کفے سندانِ عشق
ہر ہوسناکے نہ داند، جام و سندان باختن

یہ "باختن" ذرا مشکل کام ہے۔ سلیم احمد نے اسی کو اختیار کیا ہے چنانچہ صفدر میر کو تو خیر وہ پہلے ہی کب بھاتے تھے، نعیم صدیقی صاحب بھی اس امر سے پریشان ہیں کہ اس اللہ رسولؐ کا ذکر کرنے والے کا قلم بار بار فسق و فجور کی طرف کیوں بہک جاتا ہے۔ یہ شخص ہے کیا، نہ صافِ حقیقت نہ دردِ مجاز۔ زبانِ حال سے وہ بھی یہی کہتے ہیں۔

Fix in a formulated phrase

یہ تو ہوا معاملہ تقسیم بر بنائے مواد و موقف۔ اب آئیے ہیئت اور اسالیب والوں کی طرف سلیم احمد کی عام شہرت تو ایک کلاسیکی نقطۂ نظر رکھنے والے غزل کے شیدائی کی ہے۔ لیکن ایک طرف تو ان کی طرز غزلیں کلاسیکی ذوق رکھنے والوں کو نہیں بچتیں۔ وہ اسے غزل کے مزاج سے کوئی بہت بڑی Deviation سمجھتے ہیں۔ سلیم احمد کی ان غزلوں میں کن کن اساتذہ کی آواز بولتی ہے، اس کی تفصیل بعد میں۔ یہاں صرف مقصود یہ بتانا ہے کہ سلیم احمد کی شاعری میں ساقی فاروقی کو کلاسیکیت کا سرطان دکھائی دیتا ہے اور وہ غلط نہیں کہتے مگر معاملہ یہ ہے کہ کوسوں بڑھا ہوا ہے پیادہ سوار سے۔ اگر رومانویت کے نمونوں کو سامنے رکھیں تو جائز طور پر وہ بہت کم ہوں گے۔ روزمرہ کی زندگی کے مقابلے میں خواب تھوڑے ہی ہوتے ہیں۔ اور یہ سرطانِ اعظم ورسے ڈانٹے سے ہوتا ہوا مغرب میں ایلیٹ اور پاؤنڈ تک اور مشرق میں کیا کیا گناؤں۔۔۔ ایک سلیم احمد کو شہید کرنے کے لیے دنیا کی تین چوتھائی شاعری پر خطِ تنسیخ پھیر دینا ذرا غیر ذمہ دارانہ سی بات لگتی ہے۔ خیر۔ دوسری طرف

لوگوں کو اسی شاعری میں جدیدیت کا عفریت بھی دکھائی دیتا ہے۔ غزل اپنی جگہ مگر قطعات پر آیئے تو وہاں آپ کو ایک الگ مزاج ملے گا۔ اور نظموں میں کوئی اور ہی چیز دکھائی دے گی ۔ ان سب سے گزر آیئے تو۔ مشرق جو باہم در آویزاں اسالیب اور ہیئتوں کا ایک حیران کن مجموعہ ہے۔ اس تنوع کے دو ہی معنی ہو سکتے ہیں، وسعت یا تخلیقی غیر ذمہ داری۔ اب یہاں میں دعویٰ کرنا چاہوں کہ اس پوری شاعری کا ایک لفظ بھی ایک مربوط تناظر سے خارج نہیں ہے ۔ سلیم احمد نے اپنے مجموعے کا نام "اکائی" رکھا ہے اور سچی بات یہ ہے کہ ان کی پوری شاعری مختلف سطحوں پر اسی اکائی کی تلاش ہے۔ ایک بکھرتے ہوئے جہان میں یکجا رہنے کی کوشش جو کائناتی سطح کا عمل بن گئی ہے ۔ اس پورے عمل میں المیہ ڈراموں جیسی کش مکش پائی جاتی ہے۔ ایک کونیاتی انتشار میں اپنی ہیئت وحدانی کو برقرار رکھنے کی کوشش، جب جسم، ذہن اور روح مختلف سمتوں کی طرف ایک مرکز گریز قوت کے زیرِ اثر ٹوٹ کر بکھر رہے ہوں۔ اس میں اس سے لڑنا اور انھیں یکجا رکھنے کی کوشش کرنا تو ایک بہت بڑے ڈرامے کا ہی موضوع ہے۔

غزلوں میں اگر ہم سلیم احمد کا مزاج متعین کرنے کی کوشش کریں گے تو اس کی دو سطحیں ہوں گی۔ مواد اور موضوع کے اعتبار سے، اسلوب اور طرز کی جہت سے۔ مواد اور موضوع کے اعتبار سے سلیم احمد کی غزلیں زیادہ تر ایک ہی حرکی رشتے میں پیوست دکھائی دیتی ہیں۔ فرد اور معاشرے کا تعلق۔ فطرت کی دنیا ان کے ہاں کم سے کم دکھائی دیتی ہے۔ نہ ان کے ہاں، کم کم باد و باراں ہے، کی کیفیت ملتی ہے اور نہ ہی صحراؤں کی وسعت اور پہاڑوں کی صلابت۔ یہ سلیم احمد کے شعری منظر نامے کی ایک خالی جہت ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ proper study of mankind is man کے اصول کے اتنے راسخ العقیدہ مخالف کے ہاں ایک لمحہ بھی ایسا نہ ہو جب وہ انسانی مظہریات سے باہر نکل کر سوچ سکے۔ خیر تو ہم نے بنیادی بات یہ طے کی کہ سلیم احمد کے ہاں فرد اور معاشرے کا تعلق ایک اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ اصول بھی درست نہیں ہے ۔ اصل میں سلیم احمد کا شعری مسئلہ ہے۔ تعلق۔ فرد کا اپنے آپ سے، اپنے غیر سے، معاشرے سے، معاشرے کے ذریعے محبت میں، نفرت میں، بے نیازی میں۔ سلیم احمد کی غزلیہ شاعری انسانی تعلق اور اس کی نوعیت

متعین کرنے والی قوتوں کے رزمیے کا مطالعہ ہے۔ انسانی وجود کی عمودی جہت میں یہ تعلق جسم، ذہن، روح کی ترتیب میں الگ الگ بھی ظاہر ہوتا ہے اور ایک کلی وجودی تجربہ بھی بنتا دکھائی دیتا ہے۔ میں یہاں مثالیں پیش نہیں کروں گا۔ آپ کے کتب خانے میں بیاض یا اکائی ہوگی، اٹھا کر دیکھ لیجیے۔ اگر آپ یہ زحمت گوارا نہیں کرنا چاہتے تو براہ کرم مضمون کا مطالعہ یہاں سے ترک کر دیجیے۔ لیکن غزلوں میں محض تعلق کی Modalities کے بیان کے علاوہ ایک اور بہت اہم چیز ہے جسے یوں تو کم و بیش ہر شاعر نے پوچھا ہے لیکن سلیم احمد نے اسے ایک ایسے مسلسل استفسار کی شکل دی ہے کہ یہ سوال ان کے وجود کی بنیادی تفتیش بن گیا۔ فنکار کیا ہے؟ وہ اس معاشرے میں کیا کرتا ہے؟ یہ اپنے فنی جوازِ وجود کی ایک مسلسل تلاش ہے اور اردو میں ایک نادر مثال۔ یہ سوال اس لیے بہت اہم بن جاتا ہے کہ فنکار انسانی تعلق کی بنیاد پر Operate کرتا ہے اور ان کی جزوی صورتوں کو جوڑ جوڑ کر ان کے اندر ایک منزہ اکائی تلاش کرتا ہے۔ جب سلیم احمد نے شاعری شروع کی اس وقت فنکار معاشرے میں اجنبی بن چکا تھا۔ یہ ایک عالمی المیے کا حصہ ہے۔ کولن ولسن کی Outsider اس کا بہت اچھا مطالعہ ہے۔ وجودیوں کے ہاں تو خیر اس کی بہت سی رتیں کھلیں۔ خیر یہ صرف ایک فکری Contact کا معاملہ ہے۔ سلیم احمد کے ہاں اس تجربے کا آغاز "صحرا میں اذان دے رہا ہوں" سے ہوتا ہے۔ جیسے جیسے آگے بڑھتے جائیں یہ پہلو بہت نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ ان کی غزلوں کا تازہ ترین سلسلہ تو کم و بیش پورے کا پورا اسی مسئلے سے متعلق ہے۔ سلیم احمد نے معاشرے سے اپنے تعلق کو متعین کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے آپ سے بھی اپنا تعلق Define کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی معاشرتی جہت میں اب یہ احساس بہت نمایاں نظر آتا ہے کہ معاشرہ بحیثیت مجموعی فن سے بے نیاز ہو چکا ہے:

محلے والے میرے کارِ بے مصرف پہ ہنستے ہیں
میں بچوں کے لیے گلیوں میں غبارے بناتا ہوں

لیکن ایک جہت سے یہ کام کارِ بے مصرف بھی نہیں ہے:

غنیمِ وقت کے حملے کا مجھ کو خوف رہتا ہے
میں کاغذ کے سپاہی کاٹ کے لشکر بناتا ہوں

اس کے علاوہ وہ غزل جس کی ردیف "تیز ہوا کے شور میں" ہے۔ اپنی جگہ ایک پورے تعلق کی نوعیت کو بیان کرتی ہے۔ اس میں ایک پہلو جو بہت سے شاعروں سے الگ ہے، وہ اس کی بہت مضبوط فلسفیانہ اساس ہے جو ایک مربوط تجربے سے پھوٹتی ہے اور ایک بہت بڑے تجربے کی شکل میں ہی ظاہر ہوتی ہے۔ فن اور معاشرے کا تعلق مابعدالطبیعیاتی سطح سے لے کر عام معاشرتی سطح تک ظاہر ہوتا ہے اور کسی طرح کی خود رحمی یا تعلّی سے پاک ہے۔ یہ وہ جگہ ہے جہاں بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا۔ سلیم احمد کی شاعری کا خمیر ایک تجزیاتی فراست سے اٹھتا ہے۔ جسے معکوس کر دیں تو فکر کی شکل پیدا ہوتی ہے۔ اس سے سلیم احمد نے خود جگہ جگہ بحث کی ہے خصوصاً "غالب کون" کے بعض ابواب میں فکر کو انھوں نے تجربات کو جوڑ جوڑ کر دیکھنے کا نام دیا ہے لیکن سلیم احمد کے ہاں تجربے کو جوڑنے کا رجحان بہت کم ملتا ہے۔ بلکہ اس کی پرتیں الگ کر کر کے دیکھنے کا طریقہ وہ زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ اسی لیے ان کی شاعری جذبے کی بہت سی سطحوں کو محیط ہوتے ہوئے بھی ایک گھلاوٹ اور رچاؤ کا احساس کم رکھتی ہے۔ جو لوگ شاعری کو رچاؤ میں منحصر سمجھتے ہیں، ان کے لیے یہ بڑی پریشانی کی بات ہوگی۔ انسانی تجربے کی کیفیات دو ہیں اور شاعری دونوں سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک تو یہ کہ تجربہ انسان کی ذات میں گہرائی تک اترتا جائے۔ اس سے شاعری میں رچاؤ پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ تجربے کے تجزیے سے پیدا ہونے والی قوت ایک مرکز گریز حرکت اختیار کر کے پوری طاقت سے ظاہر ہو، اس سے توانائی پیدا ہوتی ہے۔ سلیم احمد کی پوری شاعری انھیں دو قوتوں کو یکجا کر دینے کا ایک مسلسل رزمیہ ہے جس میں وہ ابھی تک کامیاب نہیں ہیں۔ "میں تیرے جسم کو دیکھوں تو نیند آنے لگے" اس میں اور "میری زبانِ آتشیں لو تھی مرے چراغ کی" میں فرسنگوں کا فاصلہ ہے۔ کہیں کہیں یہ آوازیں ایک دوسرے کے قریب آ جاتی ہیں لیکن پوری طرح مل نہیں پاتیں اور اسی کشمکش کے نقطے پر سلیم احمد کا اہم ترین سوال پیدا ہوتا ہے۔ انسانی ذات سے معاشرے تک گریز اس

قوتوں کے درمیان فنکار کا منصب کیا ہے ۔میری خواہش ہے کہ سلیم احمد ان دو آوازوں کو جوڑنے میں ہمیشہ ناکام رہیں۔ ان کی شخصیت کا اصول اکائی کا حصول نہیں۔ اس کی تلاش ہے اور یہ تو درست ہے کہ بعض اوقات بہت بڑے فنی نمونے فنکار کی داخلی ناکامیوں سے پیدا ہوتے ہیں۔ تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا۔ سلیم احمد کا یہ سارا مسئلہ ہمارے ہاں ڈرامے کی کمزور روایت کی بنیاد پر شاعری میں بہت اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ اس کا ایک چھوٹا سا پس منظر ہے۔ جدید اردو ادب کے باطن میں ایک کائناتی آویزش ہے جو بہت ڈرامائی اظہار چاہتی ہے۔ اس کشمکش کا تجربہ پہلے کی شاعری میں کہیں موجود نہیں۔ ڈراما اُس معاشرے میں پیدا ہی نہیں ہوتا۔ جہاں چیزیں درجہ دار مابعد الطبیعاتی منطق میں گتھی ہوئی ہوں۔ اس لیے کہ ہر تضاد کا اس سے اوپر کی سطح پر حل موجود ہے۔ جب یہ کائناتی آویزش پیدا ہوئی تو ہم نے اپنا سب سے بڑا ڈرامانگار بھی پیدا کیا ۔ اقبال۔ اگر یہ روایت آگے بڑھی ہوتی تو معاملات کی نوعیت اور ہوتی۔ بہر کیف فی الحال ہم سلیم احمد کے شعری مواد سے متعلق گفتگو کر رہے ہیں۔ ان کی غزل اردو کی موجودہ شاعری میں غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن یہ سلیم احمد کی پوری ذات کو سمیٹ نہیں سکتی۔ سلیم احمد بنیادی طور پر مرکب صنف کے آدمی ہیں غزل میں بھی وہ وہاں بہت کامیاب ہوتے ہیں جب شعر کو مکالمے کی چستی کے ساتھ موزوں کرتے ہیں۔ چنانچہ لہجے کی جتنی Variations سلیم احمد کے ہاں ہیں وہ جدید اردو ادب میں کسی شاعر کو نصیب نہیں ہیں۔ معاشرہ، فرد اور فنکار ایک مابعد الطبیعاتی پس منظر میں ایک بڑی آویزش کا شکار ہیں اور سلیم احمد نے اس کے لیے ایک مرکب صنف خود ایجاد کی۔ ادب میں کسی صنف کا موجد بہت بدقسمت آدمی ہوتا ہے۔ لہٰذا اس ایجاد کو آپ ان معنوں میں نہ سمجھیے گا جن معنوں میں لوگ نثری نظم وغیرہ ایجاد کرتے ہیں۔ "مشرق" میرے نزدیک سلیم احمد کا ایک بہت ہی بڑا کارنامہ ہے۔ پوری نظم میری نظر سے نہیں گزری لیکن اس کے بہت سے حصے میں نے سنے ہیں۔ اپنی کلیت کو گرفت میں لینے کی یہ ایک غیر معمولی اور بہت سفاک کوشش ہے ۔ اگر مجھ سے اردو کی پانچ

اہم ترین نظموں کا انتخاب کرنے کو کہا جائے تو میں تین اقبال کی۔ ایک مسدسِ حالی اور پانچویں "مشرق" ... انتخاب کروں گا۔ اب ہماری گفتگو خود بخود طرز اور اسالیب کی طرف آگئی ہے۔ مواد کے بارے میں مزید تفصیل یہاں بیان کرنی مقصود نہیں وہ ایک الگ مضمون کا موضوع ہے۔

سلیم احمد کے ہاں غزل میں اسالیب کا تنوع اور چیز ہے، نظم میں بالکل اور چیز، لہٰذا ہمیں ایک سطح پر ان دونوں چیزوں کو الگ الگ کر کے دیکھنا ہوگا۔ "بیاض" کے دیباچے میں سلیم احمد نے ایک بات کہی تھی کہ میں شاعری کو شعور کی اولاد سمجھتا ہوں۔ یہ ان کے شعری تجربے کو سمجھنے کے لیے ایک کلیدی فقرہ ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ شعری عمل، اس کے عناصر پر زور اور اس کی تہذیبی شناخت سلیم احمد کے ہاں ذات کے اندر کسی پُراسرار کیمیا کا نام نہیں ہیں بلکہ وہ ان کے اس بنیادی تصور سے پھوٹتے ہیں جو ان کے ذہن میں ایک تجزیاتی وضاحت کے ساتھ راسخ ہے۔ یہاں آکر وہ ایک جہت میں روایتی شعری طریقۂ کار سے منسلک ہوتے ہیں اور دوسری جہت میں علیحدہ۔ منسلک اس طور کہ روایت میں بھی شاعری علائم و رموز کے شعوری انجذاب کا نام ہے۔ اور انفرادی رویہ ہائے شعر کی عمارت علومِ شعریہ کے ایک بہت وسیع نظام پر استوار ہوتی ہے۔ الگ اس انداز میں ہیں کہ ان کا شعور روایتی شعور سے الگ ہے۔ یعنی اس میں وہ کشمکش، وہ آویزش اور وہ سوال پائے جاتے ہیں جو روایتی شعورِ تہذیب میں موجود نہیں تھے۔ وہاں انفرادی اور تہذیبی شعور میں جذب و انجذاب کا رشتہ ہے اور یہاں گریز کا۔ جب اس گریز کو جذب میں بدلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس سے وہ کش مکش پیدا ہوتی ہے جو شعری شرر کو جنم دیتی ہے۔ سلیم احمد اپنی شخصیت میں موجود اس جنگ کو بہت اچھی طرح سمجھتے ہیں۔ اس وقت اردو شاعری میں کوئی ایسا شخص نہیں ہے جس کے ہاں یہ عمل اتنے وسیع پیمانے پر اتنی شدت سے جاری ہو۔ اسی سے سلیم احمد کے متنوع اسالیبِ شعر پیدا ہوتے ہیں۔ روایت ان کے لیے ایک بسیط وحدانی حقیقت بھی ہے اور انفرادی پہلوؤں کا مجموعہ بھی۔ اگر وہ روایت کے بسیط پہلو کو قبول کر لیں تو یہ مسئلے کا ایک مجرد حل ہوگا لہٰذا پھر وہ اس

کے اندر موجود متنوع اسالیب کی طرف جاتے ہیں۔ یہ اسالیب، طنز کے ہیں، بیان جمال کے ہیں، غصے کے ہیں، اظہارِ محبت کے ہیں، غرضیکہ انسانی شخصیت کی کلیت ترتیب دیتے ہیں۔ ان معنوں میں سلیم احمد اسالیبِ شعر کے مسافر ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ انسانی نفس کی متنوع کیفیات کو متعین استعاروں اور اسالیب میں بیان کرنا چاہتے ہیں۔ یہ گویا Infinity کو Finite میں گرفت کرنے کی کوشش ہے۔ اس سارے کام میں سلیم احمد کے اردو کے شعری مزاج نے اُن کی کوئی مدد نہیں کی اس لیے کہ اس کے سامنے وہ سوال ہی نہیں تھے جو سلیم احمد کے سوال ہیں۔ کہیں کہیں ہمیں چھوٹے چھوٹے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ مثلاً کچھ معاملہ فراق کا ہے، کچھ یگانہ کا، تھوڑا بہت سلیم احمد نے حسرت سے سیکھا ہے۔ اقبال کا ذکر میں یہاں رہنے دیتا ہوں اس لیے کہ وہ معاملہ تفصیلی بحث کا متقاضی ہے اور آگے آئے گا۔ اپنی کلیت، جس کے معنی ہیں تہذیبی واردات کی کلی درجہ دار شناخت، کے بیان کے لیے سلیم احمد کو سب سے پہلے ایک چیز سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ اردو کے ادبی مزاج نے ایک تقسیم شعری اور غیر شعری عناصر کی کر رکھی تھی۔ بعض دھندلے امیجز اور مخصوص خیالات شعری سمجھے جاتے تھے اور عام زندگی کے اسالیب غیر شعری قرار پاتے تھے۔ یہ قطعیت حسبِ معمول ایک جدلیات میں ڈھلی۔ ایک طرف وہ لوگ تھے جو تغزل کا ایک محدود تصور رکھتے تھے اور دوسری طرف وہ جو صرف ان عناصر سے شاعری پیدا کرنا چاہتے تھے جو تغزل والوں نے مسترد کر دیے تھے۔ سلیم احمد کا معاملہ یہ ہے کہ اسالیب و علائم میں تو ان کے ہاں شعری روایت کا تصور موجود ہے لیکن مواد میں نہیں۔ چنانچہ سلیم احمد نے ان دونوں گریزاں عناصر کو اپنی ذات میں جمع کیا۔ اس سے اُن کے ہاں ایک الگ انداز کا لہجہ اور ایک خاص طرح کی "وحدت" پیدا ہوئی جس کے نشانات ہمیں غالب اور بہت حد تک میر کے ہاں ملتے ہیں۔ سلیم احمد کے ہاں یہ عمل شعری فضا کے ردِ عمل میں نہیں بلکہ اپنے داخلی تصورِ روایت اور جدید دنیا میں اس کی آویزش سے پیدا ہونے والے سوالوں سے پھوٹتا ہے۔ اس لیے اس کے تنوع میں ایک بہت بڑی داخلی وحدت پائی جاتی

ہے۔ نظم میں صورتِ حال یہ ہے کہ سلیم احمد نے ان عناصر کو پہلو بہ پہلو رکھ کے ایک کائنات تشکیل دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کی نظم اپنے تاثر میں شدید ہے لیکن اپنے ادبی Context کی طرف سے فرضِ کفایہ تو انھوں نے غزل میں ہی ادا کیا ہے۔ "مشرق" مجھے ایک طویل نظم سے کہیں زیادہ جوائس کے نیم منظوم ناول کی طرح کی چیز لگتی ہے۔ غزل میں اس پوری صورتِ حال کا ست کھنچ آیا ہے۔ اور اس عمل میں سلیم احمد کو جس جوکھم سے گزرنا پڑا ہے اس کا اندازہ اُس وقت ہی ہو سکتا ہے جب آدمی اپنی ذات کے ریشے ریشے کو الگ کر کے دیکھنے کی ہمت رکھتا ہو کہ یہ کن کن نیستانوں سے آتے ہیں اور کس اصول پر مربوط ہیں۔

اردو میں آج کل خصوصاً کسی شاعر سے آپ اس کے قاری کے ردِ عمل کا ذکر کریں تو اس سے فوراً ایک Snobbery کا اظہار ہوگا۔ وہ ایک کائناتی بے نیازی کے ساتھ آپ کو بتائے گا کہ اسے اپنے قاری کی کوئی پروا نہیں ہے، وہ تو ایک تجربے کی گرفت میں ہے۔ اکثر اوقات یہ ایک بے جا تکبر اور صریح جھوٹ کی پیداوار ہوتا ہے۔ قاری سلیم احمد کا مسئلہ ہے، اس لیے کہ سلیم احمد کے پاس قاری موجود ہیں۔ لیکن یہ اس صورت میں نہیں کہ وہ اس کی ذہنی ساخت کے مطابق اپنے تجربے میں ترمیم کریں۔ وہ اُسے ناراض کر سکتے ہیں، اُسے چھیڑ سکتے ہیں، اُس سے محبت کر سکتے ہیں، اُس سے نفرت کا اظہار کر سکتے ہیں لیکن اُس سے قطع تعلق نہیں کر سکتے۔ شاعری کا مقصود ہم کلام رہنا ہے۔ صرف اپنی ذات سے ہم کلامی ایک خوش نما رومانی جھوٹ ہے۔ یہ ہوتی ہے لیکن اس کا وجود فی الخارج ہونا چاہیے۔ شاعر کی خود کلامی ہملٹ کی طرح ناظرین یا تمکین کے سامنے واقع ہوتی ہے اسٹیج کے پردے کے پیچھے نہیں۔ خیر تو سلیم احمد اس ہم کلامی کو قائم رکھنا چاہتے ہیں لیکن ان کے قاری دو طرح کے ہیں۔ ایک وہ جو ادب کی دنیا میں موجود ہیں اور سلیم احمد کی ذات میں موجود جدل کو سمجھتے ہیں۔ دوسرے وہ جو بنیادی طور پر مصنفین کرام نہیں بلکہ ادب کے قاری ہیں۔ وہ ادب اپنی داخلی ضرورت سے پڑھتے ہیں۔ ان دونوں کے ردِ عمل مختلف

ہیں۔ مصنفین کرام میں اکثر کا ردِ عمل یونانی ڈرامے کے ناظرین کا ہے۔ ان میں ارسطو کے اصول کے مطابق خوف اور رحم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ سلیم احمد کے اندر جو تہذیبی جنگ موجود ہے اُس سے اُن میں خوف پیدا ہوتا ہے۔ اُن کے اعصاب اُس کو ایک لمحے کے لیے بھی برداشت نہیں کر سکتے۔ پھر اُنھیں اپنے قبیلے کا ایک فرد جان کر وہ رحم کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ میری یہ Analogy مکمل ہے۔ اس کی مزید تفصیل بوطیقا میں دیکھ لیجیے۔ غیر مصنف قاری کا معاملہ ذرا احسان مندی کا ہوتا ہے۔ مسئلہ اس کے اندر موجود ہے لیکن وہ اپنے مسئلے کو اس طرح Live نہیں کر سکتا، چنانچہ سلیم احمد کو پڑھتا ہے۔ سلیم احمد یہاں بھی دونوں کو ایک جگہ جمع کر دیتے ہیں۔ اپنی تحریر کے بے پناہ تاثر میں۔

سلیم احمد کی شعری تربیت ایک ایسے شخص نے کی جو خود مصرع موزوں نہیں کر سکتا تھا۔ محمد حسن عسکری۔ عسکری کا شعری مطالعہ اور تہذیبی Judgement ضرب المثل کی ذیل میں داخل ہے۔ لیکن محمد حسن عسکری کی نگاہ بنیادی طور پر ایک افسانہ نگار کی تھی۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ان کی نظر تجربے کے نتائج سے زیادہ اس کی نوعیت و تنوع پر ہوتی تھی۔ یہ وہ نادر لمس تھا جو سلیم احمد کی شاعری کو نصیب ہوا۔ سلیم احمد خود کو عسکری کا شاگرد کہتے ہیں اور اُنھوں نے کوئی چالیس برس عسکری کی شاگردی میں گزار دیے لیکن اگر ہم اسے مروّجہ معنوں میں سمجھیں تو ہم ایک ہولناک غلطی کے مرتکب ہوں گے۔ عسکری اور سلیم احمد کی اُستادی شاگردی کا معاملہ کچھ افلاطون اور ارسطو والا ہے۔ یہ نہ سمجھیے گا کہ افلاطون و ارسطو کو عسکری اور سلیم احمد سے بھڑا رہا ہوں۔ تعلق کی نوعیت کو سمجھنا مقصود ہے۔ سلیم احمد اور محمد حسن عسکری کے مزاج میں قطبین کا فرق ہے۔ یہ دونوں ہر چیز میں اُلٹ ہیں اور اسی لیے ان کا تعلق Complementary ہے۔ سلیم احمد نے عسکری کو کس کس طرح متاثر کیا، یہ ایک الگ مضمون کا موضوع ہے لیکن وہ چیز جسے عسکری کا مکتبِ فکر کہا جاتا ہے، وہ ان دونوں سے مل کر ہی ترتیب پاتا ہے۔ یہ ایک مشترک Praxis ہے۔ عسکری

کی نظر ادبیاتِ عالم پر وسیع تھی۔ یہ ایک دور بینی نگاہ تھی کہ جس کے سامنے زمینوں اور زمانوں کے ادب اور فلسفے پھیلتے چلے جاتے تھے۔ یہ رزمیے کا طریقۂ کار ہے۔ سلیم احمد کی نگاہ خُرد بینی ہے۔ اُنھیں ایک شعر دے دیجیے وہ اس کی پرتیں اتارتے، اُس کے تانے بانے ادھیڑتے اور اُس کا تجزیہ کرتے کرتے اُس کی باطنی وحدت تک پہنچ جائیں گے۔ یہ ڈرامے کا تجزیاتی طریقۂ کار ہے۔ چالیس برس کا گہرا تعلق ایسا نہیں ہوتا کہ اسے ان چار سطروں میں نمٹا دوں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ سلیم احمد اور عسکری کے تعلق کو ایک جامد استادی شاگردی کا تعلق نہ سمجھ لیا جائے۔ سلیم احمد کے دعوے کے باوجود۔ عسکری کی وفات پر سلیم احمد نے کہا کہ میں عسکری کا آدھا شاگرد ہوں، میں تو خود کو اُن کا شاگرد کہتا تھا، وہ نہیں مانتے تھے۔ یہ بات بالکل درست ہے یعنی آدھا شاگرد ہونے والی بات۔ سلیم احمد کی شخصیت کا ایک حصہ عسکری صاحب کے اثر سے باہر اپنے الگ اصولِ نمو کے مطابق پھلا پھولا ہے۔ یہ وہ حصہ ہے جہاں سے سوال پیدا ہوتے تھے اور عسکری کی سمتِ سفر متعین کرتے تھے۔ حضرت علیؓ کا قول ہے کہ سوال آدھا علم ہے۔ روایت، تہذیب اور جدیدیت کے بارے میں سلیم احمد کے تصورات اپنے داخلی اسٹرکچر میں عسکری صاحب کے نتائج سے بہت حد تک مختلف ہیں۔ ان پر ہم کبھی اور گفتگو کریں گے۔ سلیم احمد کا معاملہ یہ ہے کہ شاگرد میرزا کا مقلد ہوں میرؔ کا۔ وہ عسکری صاحب کا اثر ایک حد سے زیادہ قبول نہیں کر سکتے تھے اور اس اثر کو بھی وہ اپنے تجربے اور اپنی کلیت میں رکھ کر بالکل منقلب کر دیتے ہیں۔ ان کے ذہن میں بنیادی Figure اقبال کی ہے یہ ان کا Substance ہے۔ سلیم احمد کی شخصیت میں اقبال اور عسکری کا اثر ان کے زائچے میں قِرانِ شمس و زحل کی طرح ہے۔ ایک سب آتش ایک سب پانی۔ سلیم احمد کا بنیادی شعری مزاج و ذاق کا ہے ہی نہیں وہ اقبالؔ کا ہے، وہی جذب و شوق وہی سرمستی۔ دوسری طرف عسکری صاحب کی مناسبت مجردات سے کہیں زیادہ ہے۔ ان دونوں عناصر کی کشمکش نے سلیم احمد کی شخصیت میں ایک عجیب و غریب برقی چارج

پیدا کر دیا ہے۔ ابھی تک یہ عناصر یکجا نہیں ہو سکے ہیں اور نہ ہو سکتے ہیں لیکن ان کا پہلو بہ پہلو وجود رہنا ایک بہت بڑا تہذیبی واقعہ ہے۔ یہ فرض کفایہ سلیم احمد ہی ادا کر سکتے ہیں، اس لیے کہ معمولی اعصاب کا آدمی تو اس کشش قطبین کے درمیان دو دنوں میں خون تھوک جائے گا۔

سلیم احمد کی شاعری اور اس کی نوعیتِ ترکیب کی طرف ان ضروری اشاروں کے بعد آئیے ہم پھر ان کی تنقید کی طرف لوٹیں۔ شخصیات پر سلیم احمد نے تین کتابیں لکھی ہیں "غالب کون"، "اقبال ایک شاعر" اور "محمد حسن عسکری۔ انسان یا آدمی"۔ یہ تین کتابیں سلیم احمد کے سوانحی ناول کے ابواب ہیں۔ وہ میر کے بڑے قائل ہیں، لیکن کتاب درکنار مضمون ان سے نہیں لکھا جاتا۔ کیوں؟ فراق کے عاشق ہیں، مضامین میں حوالے آتے ہیں لیکن تفصیل سے نہیں لکھ سکتے۔ جوش پر تین مضمون (جو جوش پر اردو میں سب سے اچھے مضامین ہیں) اس اعلان کے ساتھ لکھے کہ کتاب ہوگی، لیکن نہ لکھ سکے۔ کیوں؟ اصل میں جس آدمی کا مسئلہ حل ہو گیا ہو، جو غلط یا صحیح، کسی مؤقف میں Crystallise ہو گیا ہو جس کی روح میں جنگ کسی مثبت یا منفی انجام کو پہنچ چکی ہو وہ سلیم احمد کا مسئلہ نہیں ہے۔ اس سے ان کی دلچسپی حسرت کی ہو سکتی ہے، عبرت کی ہو سکتی ہے لیکن وہ ان کی ذات کا اصولِ حرکت نہیں بن سکتا۔ یہ بات سب کے بارے میں درست ہے حتّیٰ کہ میر کے بارے میں بھی۔ وہ میر کے توازن کو حسرت سے دیکھتے ہیں لیکن اپنے مسئلے کا عکس انھیں غالب میں ہی نظر آتا ہے۔ وہ تمام مفکرین اور صوفیہ کو پڑھ سکتے ہیں لیکن اپنی آواز انھیں اقبال کے ہاں ہی سنائی دیتی ہے۔ لارنس اور آسپنسکی اُن کے ہاں ہر سطر میں آتے ہیں۔ مگر چالیس برس کا تعلق عسکری سے ہی رہ سکتا ہے۔ تکمیل سلیم احمد کا خواب بھی ہے اور خوف بھی۔ یہ ان کے بارے میں بنیادی بات ہے۔

سلیم احمد کی ہر کتاب پر تنازعہ بپا ہوتا ہے اس لیے کہ اُن کی ہر تحریر بڑی تحقیبت کے گرد نمو پانے والے تصورات کے جنگل کو کاٹ کر ایک نیا راستہ بناتی ہے۔ "غالب

کون کے سلسلے میں یہی ہوا اور اقبال ایک شاعر کے سلسلے میں یہی صورت پیش آئی۔ ان دونوں کتابوں میں سلیم احمد کا طریقۂ کار نفسیاتی ہے یعنی شاعری کو شاعر کے Inner structure کے طور پر قبول کر کے اس سے اس کی ذات کی تہوں کو ترتیب دینا۔ خدارا اسے موجودہ نفسیاتی طریقۂ تنقید کے ساتھ مخلوط نہ کریں جو نفسیاتی صرف اس حد تک ہوتی ہے کہ اس میں کچھ مشہور اور کچھ غریب الاسم ماہرین نفسیات کے نام آجاتے ہیں۔ سلیم احمد نے نفسیاتی طریقۂ تنقید کو ایک ایسا طریقہ بنا دیا ہے۔ جس میں ہم شاعر کے ساتھ اس کے تجربے کی تہوں سے گزرتے ہیں اور ہر سطح کو ایک وسیع علمی پس منظر میں Formulate کرتے جاتے ہیں۔ اس طریقے کو "اقبال ایک شاعر" میں سلیم احمد نے جس کامیابی کے ساتھ برتا ہے وہ بے مثال ہے۔ البتہ یہ اُن کی سب سے زیادہ Misunderstood کتاب ہے۔ محمد حسن عسکری پر ان کی کتاب تصورات کو بہت وضاحت کے ساتھ پیش کرتی ہے اور فی الحال اس کی طرف توجہ نہیں دی جا رہی لیکن میرا خیال ہے کہ یہ اپنی جگہ ایک اہم کتاب ہے لیکن اس کی خامی ہے کہ عسکری کے نتائج ہمارے سامنے آتے ہیں وہ تجربہ نہیں جس کے ذریعے وہ اِن نتائج تک پہنچے۔ اس کتاب کو سلیم احمد کی شاعری کا دیباچہ جاننا چاہیے۔

سلیم احمد کی ذات کے مختلف پہلوؤں کے الگ الگ تجزیے کو میں کسی اور وقت پر اُٹھا رکھتا ہوں۔ اس مضمون کا مقصود یہ تھا کہ اُن کی شخصیت کا بنیادی اصول پوری طرح سمجھ میں آجائے۔ اب اوراق پلٹ کر پڑھتا ہوں تو یہ بات بھی مکمل نہیں ہو سکی۔ کالم، ڈراما، فلم، مذہبیات، کتنے دائرے ہیں جن پر گفتگو نہیں ہوئی اور یہ لکھنے والے کی ناکامی ہے۔ لیکن اگر میں سلیم احمد کی پوری شخصیت کو ایک مضمون میں بیان کر لیتا تو میرے لیے یہ بڑی افسوسناک بات ہوتی اور سلیم احمد کے سلسلے میں بھی یکساں طور پر تنقید اگر کامیاب ہو جائے تو جس پر لکھی گئی وہ ناکام آدمی ہے۔ اُس کے تجربات اتنے ہیں کہ آپ ایک مٹھی بھر لیں تو اس کی زنبیل خالی ہو جائے۔ میرے لیے سلیم احمد ایک تنقیدی مضمون کا موضوع نہیں بلکہ ایک گہرا تجربہ ہیں۔ میں بار بار اس تجربے کی طرف

پلٹتا ہوں اور اسے سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ لارنس نے کہا ہے کہ ہر آدمی کی ذات میں ایک تاریک برِاعظم ہوتا ہے جس میں سے اُسے بہت سی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ سلیم احمد کی تحریریں میرے لیے ایسا ہی تاریک برِّاعظم ہیں۔ اُن میں تہ بہ تہ کیا کچھ ہے، کتنے اعصاب شکن تجربے ہیں، کس قدر مطالعہ ہے، تہذیبوں کا کتنا بڑا تقابلی جائزہ ہے اور سب سے بڑھ کر انسانی نفسیات کا کتنا غیر معمولی اِدراک ہے۔ ان سب چیزوں کا ایک مبہم نقشہ میرے ذہن میں بنتا ہے لیکن ابھی یہ ساری باتیں مجھ پر پوری طرح واضح نہیں ہوئیں۔ بس میں اتنا جانتا ہوں کہ یہ شخص مجھ جیسے بچوں کے لیے گلیوں میں غبارے بناتا ہے اور یہ ایک بہت قیمتی آدمی ہے۔ بہت زندہ۔ بہت خوفناک حد تک زندہ آدمی جو اُن سوالوں سے نبرد آزما ہے، جن سے تہذیبیں نبرد آزما ہوتی تھیں۔ میرے لیے یہ بوجھ کون اُٹھا سکتا ہے؟

جمال پانی پتی

چراغِ نیم شب

سلیم احمد کا نام جدید اردو غزل میں کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔ آج کی غزل کا کوئی مطالعہ ان کی غزل کو نظر انداز کر کے مکمل اور معتبر نہیں سمجھا جا سکتا۔ یہ صحیح ہے کہ انہوں نے مختلف ادوار میں مختلف انداز کے شعر کہے ہیں۔ بلکہ ایک ہی دور میں کئی طرح کے رویے اور اسلوب برتتے ہیں۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ بیاض سے اکائی اور اکائی سے چراغِ نیم شب تک آتے آتے ان کی غزل مختلف شکلیں اور پیرایے بدلتی ہوئی مختلف رنگوں اور اسالیب کو باہم گھل کر یک جان کرتی ہوئی چراغِ نیم شب میں آ کر ایک ایسے آہنگ میں ڈھل جاتی ہے جسے بالآخر ان کی غزل کی شناخت اور ان کی انفرادیت کا ضامن بننا تھا۔ بیاض اور اکائی کے بعد جب ہم چراغِ نیم شب کی غزلوں کو دیکھتے ہیں تو ایسا لگتا ہے جیسے ان غزلوں میں انہوں نے اپنی آواز کو پا لیا ہے۔

بیاض، اکائی اور چراغِ نیم شب، سلیم احمد کے یہ تینوں شعری مجموعے ان کے تخلیقی سفر کی تین مختلف منزلوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ بیاض کی غزلوں میں اگر ان کے ہاں کلاسیکی اساتذہ سے اثر لینے اور ماضی کی روایات کو جذب کرنے کی کوشش نظر آتی ہے تو اکائی میں اپنے عہد کی زندگی سے قربت اور ذاتی تجربات کے اظہار پر زور ہے۔ اس کے بعد چراغِ نیم شب تک آتے آتے ان کی غزل ایک ایسی حسیت کا اظہار کرنے لگتی ہے جو عصری زندگی کے گہرے شعور و ادراک اور اس کی روح کے سارے درد و کرب اور پیچ و تاب کو سمیٹنے سے پیدا ہوتی ہے۔ مگر اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ذاتی تجربہ کا وہ عنصر جس کا تعلق کسی فرد کی اپنی ذات اور اس کے انفرادی احوال سے ہوتا ہے، اس کتاب سے خارج ہے۔ ان معنوں میں ذاتی تجربات کا بیان بھی بے شک اس کتاب

ہیں ہے، مگر کم کم۔ اس کے مقابلہ میں اپنے گرد وپیش کی زندگی کے احوال اور ان مسائل پہ توجہ نسبتاً زیادہ ہے جن کا تعلق عہد جدید کی زندگی اور اس کی روح سے ہے۔

سلیم احمد کی غزل گوئی کے دور اوّلین کا کلام زیادہ تر بیاض میں ہے۔ اس دور میں وہ اپنے ہم عصر شعراء کے مقابلہ میں ماضی کے شعراء سے زیادہ قربت محسوس کرتے ہیں اور عصری زندگی کے مقابلہ میں اپنے ماضی اور اس کی روایات کو جذب کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ اس دور کی غزلیں جس حد تک کلاسیکی مزاج اور رویوں سے قریب ہیں، عصری آگہی اور تجربات کے شخصی اظہار سے اسی حد تک دور ہیں۔ اور غالباً اسی لیے ان کی پسندیدگی کا دائرہ بھی نسبتاً بہت محدود ہے۔ مگر اس بات سے ان غزلوں کی حقیقی قدر وقیمت کس حد تک متاثر ہوتی ہے۔ یہ ایک الگ بات ہے۔ ویسے اگر ٹی ایس۔ ایلیٹ کی بات کو درست سمجھا جائے تو اس نے شاعری میں ان اثرات کو مذموم قرار دیا ہے جو کوئی شاعر اپنے ہم عصروں یا قریبی عہد کے شعراء سے قبول کرتا ہے۔ اس کی بجائے اس نے ماضی کے شعراء سے اثر لینے بلکہ زیادہ سے زیادہ اثر لینے کو مستحسن سمجھا ہے۔ علاوہ ازیں کسی شاعر کی شاعری کا اندازہ اگر اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس نے کیسے اور کس درجہ کے شعراء سے اثر قبول کیا ہے تو ہمارے دور میں غالباً ایک آدھ شاعر سے قطع نظر، سلیم احمد کے سوا اور کوئی شاعر ایسا نہیں ملے گا جس نے فراقؔ، اقبالؔ، حسرتؔ، یگانہؔ اور حالیؔ سے لے کر مصحفیؔ، آتشؔ، انشاؔ اور میرؔ و سوداؔ تک، اردو شاعری کے بڑے لوگوں سے اس حد تک اثر قبول کیا ہو۔ بہر حال بیاض سے اکائی تک آتے آتے سلیم احمد کی غزل ایک رچے ہوئے کلاسیکی مزاج کے ساتھ ذاتی تجربات کے تنوع اور رنگا رنگی کو سمیٹتی ہوئی اپنے عہد کی زندگی اور اس کے مزاج سے قریب ہو جاتی ہے اور یوں تو انکے ہاں اس Unified sensibility کو Achieve کرنے کی کوشش بھی برابر ملتی ہے جس پہ وہ اپنی تنقید میں ہمیشہ بہت زور دیتے رہے تھے اور Life-time burning کو ایک لمحہ میں سمیٹ لینے کی کاوش بھی، کہ شاعری تو جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ نے کہا ہے، دراصل نام ہی اس چیز کا ہے نہ کہ کسی وقتی یا لمحاتی غم کے اظہار کا۔ لیکن ابھی اس غزل میں ان کی انفرادیت کے خد وخال پوری طرح چمک کر نمایاں نہیں ہوئے۔ انہیں پوری طرح نمایاں ہونے کے لیے چراغ نیم شب کی غزلوں کا انتظار تھا۔ سو اس مجموعہ میں ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی انفرادیت پوری طرح نکھر کر سامنے آ جاتی ہے۔ یہ غزلیں اپنے آہنگ، لب ولہجہ اور اسلوب کے اعتبار سے ایک ایسی منفرد خصوصیت کی حامل ہیں جو سلیم احمد کی غزل کی انفرادیت کی ضامن تو خیر ہے ہی مگر اسی کے ساتھ اسے ہمارے عہد

کی غزل کے دوسرے اسالیب اور رنگوں سے ممیز اور ممتاز بھی کرتی ہے اور روایتی استعاروں اور علامتوں کا استعمال اگرچہ اس غزل میں نہ ہونے کے برابر ہے اس کے باوجود ہمیں اس میں پوری کلاسیکی روایت کے جذب ہونے اور جذب ہو کر ایک نئے انداز سے چمک اٹھنے کی شہادت بھی جا بجا ملتی ہے۔ ان غزلوں میں ہمیں سلیم احمد کے دل کی دھڑکنیں صاف سنائی دیتی ہیں۔ ان کے دل کی تمام بے تابیاں اور ان کی طبیعت کا سارا درد و اضطراب ان کی آواز میں سمٹ آیا ہے اس کے باوجود ان میں ایک ایسی تازگی اور نکھار بھی ہے جو پڑھنے والوں کو پہلی ہی نظر میں محسوس ہو جاتا ہے۔ ایسی تازہ اور نکھری ہوئی غزل سلیم احمد کے ہاں اس سے پہلے اگر نایاب نہیں تو کمیاب ضرور تھی۔ ان غزلوں کا ذائقہ، ان کی بُو باس اور ان کی فضا ان کے سابقہ دونوں مجموعوں کی غزلوں سے قطعی طور پر مختلف ہے۔ اور ان کے ڈکشن میں بھی سلیم احمد نے بعض ایسے الفاظ کے لیے گنجائش نکالی ہے جن کا استعمال چراغ نیم شب سے پہلے ان کی غزل میں عام طور پر نہیں ملتا۔ مثال کے طور پر چند اشعار دیکھیے:

اس جگہ شاید کبھی اس کا بسیرا ہو سلیم
ایک چڑیا دیر تک بیٹھی رہی دیوار پر

افق پہ دیکھتا تھا میں قطار قازوں کی
مرا رفیق کہیں دور جانے والا تھا

چہک رہا تھا جو آنگن کے پیڑ پر سر شام
کہیں سے آیا ہوا موسمی پرندہ تھا

میں ساحل افتادہ پہ خاموش کھڑا ہوں
دریا میں نہاتے ہیں سر آب پرندے

بارش سے چھتیں ٹپک رہی ہیں ___ چڑیاں کہاں گھونسلے بنائیں

شب کو چائے خانوں میں اب بھی بھیڑ ہوتی ہے
ہاں مگر کوئی چہرہ آشنا نہیں ملتا

بیٹھ کر صوفہ پہ اٹھلاتا ہے جو
کھینچیے، اس کو کبھی بستر کے بیچ

ان اشعار میں۔ قازوں کی قطار، دیوار پہ بیٹھی ہوئی چڑیا، موسمی پرندہ، دریا میں نہاتے ہوئے پرندے گھونسلے، صوفہ اور چائے خانے وغیرہ ایسے الفاظ کا استعمال، ایک تو اس بات کا ثبوت ہے کہ سلیم احمد نے اپنے گردوپیش کی زندگی سے بھرپور اثر لے کر اسے تخلیقی طور پر اپنی غزل میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ اور دوسری بات یہ بھی دیکھنے کی ہے کہ غزل میں ایسے الفاظ کا استعمال شعریت کو برقرار رکھتے ہوئے کامیابی کے ساتھ کرنا کوئی ایسا آسان کام نہیں، اس کے لیے بڑی تخلیقی قوت کی ضرورت ہوتی ہے جو ضروری نہیں ہے کہ ہر شاعر کے پاس ہو، کم تر درجے کی تخلیقی قوت رکھنے والے شاعر کی غزل میں ایسے الفاظ شعری وجدان کی کھٹک بھی بن سکتے ہیں۔ مگر سلیم احمد نے انہیں جس طرح تخلیقی طور پر استعمال کر کے غزل میں کھپایا ہے، اس کا کریڈٹ ان کے تخلیقی وجدان کو جاتا ہے۔ علاوہ ازیں ان غزلوں میں عہد جدید کی زندگی کے تعلق سے ایک ایسی حسیت کی داغ بیل بھی پڑتی دکھائی دیتی ہے جسے قطعیت کے ساتھ کوئی نام دینا تو شاید مشکل ہے مگر جس کے بارے میں اتنی بات البتہ کہی جاسکتی ہے کہ مستقبل کی نئی غزل کے لیے اپنے طرزِ احساس کی تشکیل و تعمیر میں اسے نظر انداز کرنا شاید آسان نہ ہوگا۔

ایک ایسے دور میں جبکہ زندگی روز بروز پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتی جا رہی ہو اور کوئی چھوٹی سے چھوٹی اور سادہ سے سادہ بات بھی ایسی نہ رہی ہو جس میں ہزار پیچ نہ پڑ چکے ہوں، لکھنے والوں کیلئے زندگی ایک چیلنج بن جاتی ہے اور بڑے بڑوں کے قلم اسے لکھنے میں خونچکاں نظر آنے لگتے ہیں۔ یہاں ان شعراء سے بحث نہیں جو احساس اور جذبہ ہی کو اپنی کل کائنات سمجھتے ہیں کہ وہ تو خیر ایسی کوئی کھکھیڑ پالنا ہی نہیں جانتے، لیکن ایسے چند شعراء جو اس عہد بلاخیز کے چیلنج کے سامنے سپر انداختہ ہونے کی بجائے اس سے آنکھیں چار کرنے کی ہمت رکھتے ہیں، انہیں میں ایک نام سلیم احمد کا بھی ہے۔ انہوں نے اپنے عہد اور اس کی زندگی کو جس طور پر دیکھا ہے اور اس کا جو تجربہ انہیں ہوا ہے، اسی کو انہوں نے اپنی غزل میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ اپنی اس کوشش میں وہ کہاں تک کامیاب ہیں اور کہاں تک نہیں، اس کا فیصلہ کرنا تو خیر نقادوں کا کام ہے، لیکن کیا مضائقہ ہے اگر اس بات کا کچھ نہ کچھ اندازہ کرنے کے لیے فی الحال ہم بھی چراغِ نیم شب کے چند اشعار دیکھتے چلیں:

مجھے ان آتے جاتے موسموں سے ڈر نہیں لگتا
نئے اور پُراذیت منظروں سے ڈر نہیں لگتا
خموشی کے ہیں آنگن اور سناٹے کی دیواریں
یہ کیسے لوگ ہیں جن کو گھروں سے ڈر نہیں لگتا

جانے کسی نے کیا کہا تیز ہوا کے شور میں
مجھ سے سنا نہیں گیا تیز ہوا کے شور میں
میں بھی تجھے نہ سن سکا تو بھی مجھے نہ سن سکا
تجھ سے ہوا مکالمہ تیز ہوا کے شور میں
میری زبانِ آتشیں لَو تھی مرے چراغ کی
میرا چراغ چپ نہ تھا تیز ہوا کے شور میں

اس شور کے باوجود دن بھر
کرتا ہے یہ شہر سائیں سائیں

بے تاب ہوا کے جھونکے کی فریاد سُنے تو کون سُنے
موجوں پہ تڑپتی کشتی ہے اور گونگا بہرا پانی ہے
بستی کے گھروں کو کیا دیکھے بنیاد کی حُرمت کیا جانے
سیلاب کا شکوہ کون کرے سیلاب تو اندھا پانی ہے

شہر اور نگر بدلے، دشت اور گھر بدلے
فرق کچھ نہیں آیا آدمی کی حالت میں

یہ گونگا بہرا اور اندھا پانی، یہ خموشی کے آنگن اور سناٹے کی دیواریں، یہ تیز ہوا کا شور، اور اس شور کے باوجود دن بھر سائیں سائیں کرتا ہوا شہر ـــــ یہ ہیں وہ نئے اور پُراذیت مناظر جو اس عہد کی بلاخیز زندگی کے عطیات ہیں۔ اور یہی وہ زندگی ہے جو سلیم احمد کے تجربہ میں آئی ہے اور

جسے وہ اپنے تجربہ کی صداقت کو مجروح کیے بغیر پوری دیانت داری کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سلیم احمد نے کہیں لکھا ہے کہ آج سے کوئی بیس بائیس سال پہلے جب میں نے کہا تھا کہ میں

صحرا میں اذان دے رہا ہوں

تو یہ کوئی امر واقعہ نہیں تھا بلکہ ایک پیش گوئی تھی۔ یہ امر واقعہ اس لیے نہیں تھا کہ اس وقت انکی آواز بستیوں بستیوں اور شہروں شہروں گونجی تھی۔ اس وقت کم از کم ایسا تو تھا کہ چند سننے والے تھے جو سن رہے تھے۔ جن کی قوت سماعت کام کر رہی تھی۔ لہٰذا اس وقت ان کی آواز بھی صدا بصحرا کے مصداق نہیں تھی۔ مگر بیاض سے چراغ نیم شب تک آتے آتے وہ شہر اور وہ بستیاں صحرا بن گئیں۔ اور لوگوں کی قوتِ سماعت جواب دے گئی۔ معلوم ہوا کہ صحرا میں تو وہ اب آئے ہیں جب کیفیت یہ ہے کہ پورا ہی معاشرہ فن کار سے اس حد تک بے تعلق ہو چکا ہے کہ اسے تباہی اور موت کے غار میں گرنا منظور رہے مگر فن کار کی بات سننا گوارا نہیں۔ نتیجہ یہ کہ:

جیسے خروشِ بحر میں شورِ پرند ڈوب جائے
ڈوب گئی مری صدا تیز ہوا کے شور میں
کشتیوں والے بے خبر بڑھتے رہے بھنور کی سمت
اور میں چیختا رہا تیز ہوا کے شور میں

اے وفورِ گویائی وردِ بے نوائی دے
کیا کریں گے نغمہ کو شہرِ بے سماعت میں

اور دوسرا المیہ پہلو اس معاملہ کا یہ ہے کہ تیز ہواؤں کے اس شور نے جو آج کی برق رفتار مشینی زندگی کا خاصہ ہے، صرف ہماری سماعتوں ہی کو بے حس نہیں بنایا بلکہ ان تمام حسیات کو سُن کر دیا ہے جس کے ذریعے ہم اپنے ماحول سے اور ایک دوسرے سے رابطہ قائم کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ کہ ہمارا اپنے ماحول سے اور ایک دوسرے سے زندہ اور فطری تعلق ختم ہو گیا ہے۔ اور ہم ایک ایسے شہر بے سماعت کے باسی ہیں جس میں انسانی تعلقات کی تمام شکلیں یا تو اذیت ناک بن چکی ہیں یا قطعی طور پر مردہ ہو گئی ہیں۔ اس شہرِ بے سماعت میں بسنے والوں کی آنکھیں کانچ کی اور دل پتھر کے ہیں اور یہ لوگ ایک دوسرے کی حالت سے بے خبر کسی سنگِ مزار کی طرح بے حس و بے خیال ہیں۔

آنسوؤں سے تو ہے خالی درد سے عاری ہوں میں
تیری آنکھیں کانچ کی ہیں میرا دل پتھر کا ہے

رنج ہزار رہا ہی دل نہ دُکھے تو کیا علاج
بے حس و بے خیال ہوں سنگِ مزار کی طرح

اب نہ یادِ ماضی ہے اور نہ فکرِ مستقبل
صرف ہوش ہے اتنا زندہ ہوں اذیت میں

عہدِ جدید میں انسان اور انسانی تعلقات کی اس عبرت ناک صورتِ حال کو دیکھنے کے بعد اب اگر ہم انسان اور کائنات کے باہمی تعلق پر نظر ڈالنا چاہیں تو اس کا انجام بھی اس سے مختلف نظر نہیں آتا۔ اس لیے کہ پوری کائنات آج کے انسان کو پہچاننے سے انکار کرتی ہے۔

دیکھ کر انسان کو کہتی ہے ساری کائنات
یہ تو ہم میں سے نہیں ہے یہ کوئی باہر کا ہے

سراج منیر کا کہنا ہے کہ سلیم احمد کے ہاں فطرت کی دنیا کم ہے۔ یعنی نہ ہونے کے برابر۔ اور اسی لیے وہ اسے ان کے شعری منظر نامے کی ایک خالی جہت قرار دیتے ہیں۔ سو ان کی بات ایک اعتبار سے درست بھی ہے۔ حالانکہ ہونے کو تو ایک چراغِ نیم شب ہی میں چاند سورج اور ستاروں سے لے کر دریا، سمندر، زمین اور پرندوں تک سبھی کچھ موجود ہے اور سلیم احمد نے جہاں زمین چاند سورج اور ستاروں کو حسنِ نادیدہ کے استعاروں کی صورت میں دیکھا ہے وہاں دریا اور سمندر جیسی چیزوں کو بھی ایک زندہ وجود کی صورت میں دکھانے کی کوشش کی ہے۔

یہ زمیں یہ چاند یہ سورج یہ تارے دیکھنا
حسنِ نادیدہ کے سارے استعارے دیکھنا

ہر موج میں گریاں رہتا ہے گرداب میں رقصاں رہتا ہے
بے تاب بھی ہے بے خواب بھی ہے یہ کیسا زندہ پانی ہے

یہی نہیں بلکہ دریا اور پرندے تک ان کے ہاں ایک زندہ وجود کی صورت اپنے باہمی تعلقات کے

سچے اور فطری رشتے میں منسلک نظر آتے ہیں۔

میں ساحلِ افتادہ پہ خاموش کھڑا ہوں

دریا میں نہاتے ہیں سرِ آب پرندے

غرض ہونے کو تو یہ ساری صورتیں موجود ہیں لیکن نہیں ہے تو انسان اور فطرت ہی کے درمیان کوئی سچا اور گہرا فطری رشتہ موجود نہیں۔ اور یہ ہو بھی کیسے، جبکہ خود انسان ہی اپنے ہاتھوں اپنے فطری اور زندہ وجود کی نفی کر چکا ہے۔ نتیجہ یہ کہ پوری کائنات اپنے چاند، سورج اور ستاروں سے لے کر دریاؤں سمندروں اور چرند پرند تک ہر چیز سمیت انسان کو پہچاننے سے انکار کر کے اسے کائنات بدر کر رہی ہے۔ وہ انسان جو کبھی سلیم احمد کے روایتی معاشرے میں خلاصۂ کائنات اور بجائے خود عالمِ اصغر Microcosm تھا، آج خود انہی کی آنکھوں کے سامنے اسے اس کائنات سے دیس نکالا مل رہا ہے۔

معلوم ہوا کہ انسان اور انسان کے باہمی رشتہ کی طرح انسان اور کائنات کے رشتہ کی نوعیت بھی آج کے عہد میں کچھ کم عبرتناک نہیں۔ اب اس کے بعد صرف یہ دیکھنا باقی رہ جاتا ہے کہ انسان اور ماورائے انسان حقیقت کے درمیان باہمی رشتے کی نوعیت آج کے عہد میں کیا ہے۔ سو اس کا عالم یہ ہے کہ پوری کتاب میں ڈھونڈے سے صرف ایک شعر ایسا مل سکا جو اس رشتے کی نوعیت پر روشنی ڈال سکے۔

مجھ سے کی مسافر نے راستے میں سرگوشی

کب سے ڈھونڈتا ہوں میں اے خدا نہیں ملتا

حالانکہ اکائی میں سلیم احمد نے بتایا تھا کہ —— نیا زمانہ عہدِ انکار سے گزر کر حیاتِ اثبات بن رہا ہے، اور خدائے گم کردہ پھر سے آفاق کی حدوں پر ابھر رہا ہے —— لیکن چراغِ نیم شب کی غزل میں جب اس حیاتِ اثبات کے آثار کہیں ظاہر نہیں ہوتے تو وہ دعائیں بھی مانگتے نظر آتے ہیں کہ:

اپنے لمس کو زندہ کر ہاتھوں کو بینائی دے
مجھ سے کوئی ایسی بات بن بولے جو سنائی دے
اس شدت سے ظاہر ہو اندھوں کو بھی سجھائی دے

ممکن ہے یہاں کوئی ہمیں یاد دلائے کہ چراغِ نیم شب کا تو آغاز ہی ایک نعت سے

ہوتا ہے اور کتاب کھولتے ہی سب سے پہلا شعر جو ہم پڑھتے ہیں وہ یہ ہے کہ :

وہ ابتداؤں کی ابتدا ہے وہ انتہاؤں کی انتہا ہے
ثنا کرے اس کی کوئی کیونکر بشر ہے لیکن خدا نما ہے

اور نعت کا اختتام جس شعر پر ہوتا ہے وہ بھی سننے کے قابل ہے :

ہے حدِّ فاصل کہ خطِّ واصل کہ قوس کے قوس ہے مقابل
سلیم عاجز ہے فہم کامل، کہاں بشر ہے کہاں خدا ہے

بے اختیار سلیم احمد ہی کے الفاظ یاد آتے ہیں کہ ــــ "اس زمانے سے پہلے ہر زمانے میں علوم و فنون کی ابتدا اور انتہا خدا ہی پر ہوتی رہی ہے۔ بُت تراشی، مصوری، موسیقی اور شاعری کے بارے میں جمالیات کچھ بھی کہے لیکن اپنی اصل میں ان کا تعلق خدا ہی سے رہا ہے اور اگر انسان کے بارے میں وہ کچھ کہتی بھی ہیں تو اس زاویہ سے کہ انسان کا خدا سے کیا رشتہ ہے۔ بلکہ انسان اور انسان، اور انسان اور کائنات کے روابط کو بھی خدا ہی کی نسبت سے بیان کیا جاتا رہا ہے" ــــ

لیکن یہ تو ہم ابھی دیکھ چکے کہ اس کتاب کی ابتدا ہی میں بشر کو خدا نما کہنے کے باوجود اس سے آگے پوری کتاب میں خدا کہیں ڈھونڈے سے بھی نہیں ملتا۔ اور جب خدا ہی نہیں ملتا تو پھر اس کی نسبت سے انسان اور انسان ــــ اور انسان اور کائنات کے روابط کو بیان کرنے کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے۔ سلیم احمد ہمیں بتاتے ہیں کہ یہ صورت تو کسی ایسی تہذیب ہی میں ممکن تھی جو ایک روحانی تصورِ حقیقت پر قائم ہو اور جس کے تمام اجزاء ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور اپنے کل سے مربوط ہو کر ایک وحدت میں ڈھلے ہوئے نظر آئیں۔ اس کے برعکس ایک ایسی صورتِ حال میں جہاں وہ دھاگا ہی درمیان سے نکل چکا ہو جو تسبیح کے دانوں کی طرح ہر شئے کو ایک ہی رشتے میں پروئے رکھتا تھا، وہاں ہر چیز کا ٹوٹی ہوئی تسبیح کے دانوں کی طرح بکھر کر رہ جانا لازمی ہے۔ سلیم احمد کے استاد مرزا یاس یگانہ چنگیزی نے کہا تھا کہ :

خدا کو کیا غرض ہے میرے تیرے درمیاں کیوں ہو

مگر انہیں شاید اس بات کی خبر نہیں تھی کہ جب خدا ہی درمیان میں نہ رہے تو پھر نہ صرف یہ کہ انسان اور انسان کے درمیان ہی کوئی رشتہ قائم نہیں رہ سکتا بلکہ انسان اور کائنات بھی باہمی طور پر کسی مثبت رشتے میں مربوط نہیں ہو سکتے اور جلد یا بدیر وہ تمام رشتے ٹوٹ کر بکھر جاتے ہیں جو کبھی پہلے ایک خاص نظامِ مراتب سے وابستہ تھے اور آپس میں مل جل کر ایک وحدت بناتے تھے۔ اور یہ ٹوٹ

پھوٹ انسان کے اندر بھی واقع ہوتی ہے اور باہر بھی۔ اور اس کے نتیجہ میں بالآخر انسان نہ صرف اپنے آپ سے بلکہ پوری کائنات سے بچھڑ جاتا ہے۔ اور دونوں جہات سے بچھڑ کر ایسے فلسفوں کو جنم دیتا ہے جو اُسے Alienation کے گرداب میں دھکیل کر زندگی اور کائنات سب کو مہمل اور بے معنی قرار دینے لگتے ہیں۔ سو ایسے میں یہ ہمت بھی سلیم احمد جیسے لوگ ہی کر سکتے ہیں کہ اپنے اندر اور باہر ساری ٹوٹ پھوٹ کے باوجود زندگی کے معنی و مفہوم کی گواہی اپنے وجود سے دے سکیں۔

مجھے سمیٹو کہ میرے اندر نئے معانی ہیں نقش بستہ

کتابِ خود آگہی ہوں لیکن ورق ورق میں بکھر گیا ہوں

سو اگر کوئی سمیٹنے والا اس کتاب کے اوراق پریشاں کو سمیٹ کر دیکھنا چاہے تو اسے اس پر بہت روشن حروف میں ایسے اشعار بھی لکھے ہوئے مل سکتے ہیں جو اسے مہملیت اور بے معنویت کے اندھیرے غار سے نکال کر زندگی اور روشنی کا راستہ دکھا سکیں۔

دل کے اندر درد آنکھوں میں نمی بن جایئے

اس طرح ملیے کہ جزوِ زندگی بن جایئے

اک پتنگے نے یہ اپنے رقصِ آخر میں کہا

روشنی کے ساتھ رہیے روشنی بن جایئے

مگر دیکھنے کی شرائط بھی سلیم احمد ساتھ ہی بیان کر گئے ہیں۔

دیکھنے کے لیے اک شرط ہے منظر ہونا

دوسری شرط ہے پھر آنکھ کا پتھر ہونا

جس کی آنکھ پتھر ہو جس کا دل لہو روئے

اس سوا کسی کو بھی دیکھنا نہیں ملتا

سلیم احمد ایک ایسے ہی دیکھنے والے تھے جو دیکھنے کی تمام شرائط پوری کرتے تھے اور جو کچھ وہ دیکھتے تھے اسے پوری دیانت داری کے ساتھ اپنے فن میں ڈھال کر دوسروں کو دکھانا بھی جانتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے فن کو اپنے عہد کی صداقتوں کا ایک ایسا بے باک اور سچا آئینہ بنا گئے جس میں زندگی اپنا اصل چہرہ دیکھ سکتی ہے۔

کچھ برا نہیں لگتا کچھ بھلا نہیں لگتا

اب مجھے کسی شے میں بھی مزا نہیں لگتا

جتنا آگے بڑھتا ہوں دور ہوتا جاتا ہے
یہ کوئی پھیلا وا ہے یہ دیا نہیں لگتا
لگ گئی ہے آنکھوں میں بستیوں کی ویرانی
جنگلوں کا سناٹا اب برا نہیں لگتا

تھک کے سنگِ راہ پر بیٹھے تو اٹھے ہی نہیں
حد سے بڑھ کر تیز چلنے کا یہی خمیازہ تھا
آئینہ دونوں کے آگے رکھ دیا نقد یر نے
میرے چہرے پر لہو تھا اس کے گل پر غازہ تھا

ربط ٹوٹ جاتا ہے سلسلہ نہیں ملتا
مجھ کو دھیان گلیوں میں راستہ نہیں ملتا
سب کو ایک حسرت ہے دوسرے کے ملنے کی
سب کو اک شکایت ہے دوسرا نہیں ملتا

سوچتا رہتا ہوں میں تیری اڑانیں دیکھ کر
یہ ہوا کا زور ہے یا تیرے بال و پر کا ہے
ایک بوڑھے نے کیا عصرِ رواں پہ تبصرہ
یہ زمانہ آدمی کا ہے کہ زور و زر کا ہے
اک طبیبِ آدمیت نے کہا ہے صاف صاف
زہر دنیا کی رگوں میں سب فسادِ زر کا ہے

لیکن عہدِ جدید کی زندگی کی جو تصویر سلیم احمد کی غزل میں ہمیں ملتی ہے۔ وہ کوئی مکمل اور جامع تصویر بہر حال نہیں ہے۔ یوں بھی ایک فن کار کی ذمہ داری تو بس یہی ہوتی ہے کہ جو کچھ وہ دیکھتا ہے اور محسوس کرتا ہے اسے حرف و صوت، یا رنگ و سنگ کی مدد سے گرفت میں لانے کی کوشش کرے۔ آج کے عہد کی خونچکاں زندگی کو اس کی تمام تر پیچیدگیوں، گہرائیوں اور پہنائیوں کے ساتھ گرفت

میں لانا تو خیر کس کے بس میں ہے کہ یہ چیز گمان اور امکان دونوں کی حد سے باہر ہے۔ اور یہ پھر حرف و صوت یا رنگ و سنگ کی بساط ہی کیا ہے۔ ان کی مدد سے تو ایک فن کار بس اتنا ہی کر سکتا ہے۔ کہ کچھ لکیریں کھینچ دے یا خطوط بنا دے۔ ایسی لکیریں اور ایسے خطوط جو اس زندگی کے کسی نہ کسی پہلو کی کوئی جھلک ہمیں دکھا سکیں۔ سو سلیم احمد نے بھی کچھ لکیریں کھینچی ہیں اور کچھ خطوط بنائے ہیں اور ان کی مدد سے ناگفتہ کو گفتہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ ان لکیروں اور خطوط کی مدد سے اس عہد کی زندگی کی جو تصویر ہمارے سامنے آتی ہے اس کی ایک جھلک ہم دیکھ چکے۔ اب آیئے ذرا اس مرقع کی چند خوبصورت جھلکیاں اور بھی دیکھتے چلیں:

ہے کبھی سایہ کبھی ہے روشنی دیوار پر
رنگ بکھراتی ہے کیا کیا زندگی دیوار پر
میں اندھیرے میں کھڑا حیرت سے پڑھتا ہوں اسے
اک عبارت لکھ رہی ہے روشنی دیوار پر

جگنوؤں کی مشعلوں سے صحن کی دیوار پر
رقص کرتی روشنی کا دائرہ بن جائے گا

میرا شورِ غرقابی ختم ہو گیا آخر
اور رہ گیا باقی صرف شور دریا کا
مور اور بھنور دونوں محوِ رقص رہتے ہیں
یہ بھنور ہے جنگل کا وہ ہے مور دریا کا

یہ ممکن ہے وہ ان کو موت کی سرحد پہ لیجائیں
پرندوں کو مگر اپنے پروں سے ڈر نہیں لگتا

میں ان کو حرف بناتا ہوں اور پڑھتا ہوں
یہ حادثے مرے دل میں کتاب لکھتے ہیں

حیات سب کے لیے اک سوال لانی ہے
تمام عمر اسی کا جواب لکھتے ہیں

سلیم احمد نے ایک جگہ شاعر کو اپنے زمانے اور اپنے عہد کی نسبت سے درجہ حرارت ناپنے والے آلہ کے طور پر دیکھتے ہوئے تہذیبی درجہ حرارت کے صحیح اندراج کو اسکی ذمہ داری قرار دیا ہے۔ لیکن یہ کام کوئی ایسا آسان نہیں کہ گئے اور درجہ حرارت ریکارڈ کر لائے۔ ہمارے زمانے میں یہ کام وہی شاعر کرسکتا ہے جو تہذیبی انتشار کی تیز آندھیوں میں اپنا چراغ کھلی ہوا کی زد پر رکھنے کی ہمت رکھتا ہو۔ اور یہ بات سلیم احمد کے بارے میں پوری ذمہ داری کے کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے بھی اپنی ذمہ داری کو پورا کرتے ہوئے اپنے عہد کے تہذیبی درجہ حرارت کا ٹھیک ٹھیک اندراج اپنی شاعری میں کیا ہے۔ ان کی غزل کے پورے سفر کو اگر چند لفظوں میں بیان کرنے کی کوشش کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ کلاسیکی رویوں اور اسالیب کو جذب کرنے کے بعد وہ ذاتی تجربات کے اظہار تک آئے اور وہاں سے آگے بڑھ کر عصری زندگی کی آگہی اور تہذیبی درجہ حرارت کے اندراج تک پہنچے۔ سو اپنے عہد کی مخصوص صورت حال اور اس کی روح کو اس کے سارے درد و کرب اور پیچ و تاب سمیت جس طرح انھوں نے چراغ نیم شب میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے، اسے دیکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ انھوں نے واقعی اپنے زمانے کی نبض پر ہاتھ رکھ دیا ہے۔

جاذب قریشی

چراغ نیم شب

کوئی ۲۳ برس پہلے سلیم احمد کا پہلا شعری مجموعہ "بیاض" شائع ہوا تو اس کے ساتھ ایک شور بھی اٹھا کہ سلیم احمد نے معاشرے کو برہنہ کر دیا ہے اور غزل کی آبرو ریزی کی ہے۔ پھر یہ ہنگامہ اتنا بڑھا کہ نقادوں سے کر شاعری کے لکھنے پڑھنے والوں تک نے سلیم احمد کو شاعر ماننے سے انکار کر دیا لیکن سلیم احمد نے بیاضؔ سے "اکائی" تک اور "اکائی" سے "چراغ نیم شب" تک وہ شاعری کی جس کے بغیر غزل کی کوئی تاریخ مرتب نہیں کی جا سکتی۔

بیاض کی جس غزل پر بے شعور لوگوں نے اعتراضات کا ڈھونگ رچایا تھا اس کی حقیقت خود ان کی فنی و تخلیقی ناتجربہ کاری اور عمرانی و معاشرتی بے شعوری کے سوا کچھ نہ تھی۔ بیاض کی وہ ۲۵ غزلیں آج بھی سنجیدہ لکھنے پڑھنے والوں کو متاثر کرتی ہیں۔ جن میں سلیم احمد نے ایک طرف طنزیاتی اسلوب کا تجربہ کیا تھا اور دوسری طرف اپنے زمانے کی جنسی و غیر انسانی بے اعتدالیوں کو ظاہر کرنے کی کوشش کی تھی۔ اصل میں یہ غزلیں طنزیاتی اور سائنٹی غزل کے اسلوب میں تجرباتی غزلیں ہیں۔ ان ۲۵ غزلوں میں مشکل سے ۲۵ شعر بھی ایسے نظر نہیں آتے جن کو جنسی علائم لذتیت کے الزام میں گردن زدنی قرار دیا جائے بلکہ ان غزلوں میں ایک ایسی قوت اور ایک ایسی سچائی اتر آئی ہے جو آج بھی ہمیں سوچنے پر اور محسوس کرنے پر مجبور کرتی ہے۔

بھیڑیے پڑھتے نہیں ہیں فلسفہ

یا

شوٹ چڑیا نے بھی لینے ہیں سلا

مرد نامرد ہیں اس دور کے زن ہے نازن

جیسی معاشرتی زندگی کو غزل میں لکھنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ سلیم احمد نے ان غزلوں کو لکھتے ہوئے خود اپنی ذات پر بھی طنز کیے ہیں۔ مثال کے طور پر :-

اپنا بیٹھہ ہوا ہے حجّامی

یا

"بن کے شہری رہے سلیم گنوار"

یا

"ہو کے سید بنے سلیم چمار"

ادبی آدمی کے بارے میں عزیز حامد مدنی نے اپنی کتاب چشم نگراں میں لکھا ہے کہ " ادب کا آدمی اپنے مزاج میں ایک خاص آدمی ہوتا ہے اس لیے اس آدمی کی ذاتی پسند انفرادی شرکت جبر سے دور —— صاف ستھری ہوتی ہے ۔ اس کا ذوق جمال، اس کی اخلاقی ذمہ داریاں دونوں اس کی ضرورت پر حاوی رہتی ہیں۔ اس کی فکری زندگی کشادہ و صاف ہوتی ہے۔ اس کے جنسی و شہوانی متعلقات افادیت سے ملحق نہیں ہوتے تاثرات کی رو سے وابستہ ہوتے ہیں اس کی محبت و نفرت تہذیبی ہوتی ہے"۔

سلیم احمد نے بھی اپنی ذات کے حوالے سے معاشرے کی بدنمائیوں کو اور تہذیبی اقدار کے بے چہرہ ہوتے کو پیش کیا ہے۔ اگر ہم ان کے ہمعصروں پر غور کریں تو کوئی دوسرا نام ایسا نہیں ہے جس نے سلیم احمد کی طرح علامہ اقبال، اکبر الہ آبادی، یگانہ چنگیزی اور ظفر علی خان کو حل کر کے ایسا کوئی اسلوب بنایا ہو۔ صرف ظفر اقبال نے سلیم احمد کے اسلوب کو آگے بڑھانے کی کوشش کی تھی لیکن وہ بھی پلٹ گئے اور دوسرا کوئی نام ایسا نہیں آیا جو اس زنجیر کی کڑی بن سکتا۔

بیاض کی دوسری غزلوں کے حوالے سے یہ کہنا کچھ مشکل نہیں ہے کہ سلیم احمد کلاسیکی روایت کو اور تہذیبی اثرات کو جس طرح وجوہ دیں آثار کے اپنے اظہار میں لاتے ہیں اس سے ان کی خود آگاہی کا اور ان کے مہذب ہونے کا اندازہ ہوتا ہے۔ بیاض کی شاعری ایک طرف تو غزل کے تہذیبی ورثے کو سامنے لاتی ہے اور دوسری طرف عصری معنویت کی تلاش میں آگے بڑھتی ہے چند شعر دیکھیے :-

شاید کوئی بندۂ خدا آئے

صحرا میں اذان دے رہا ہوں

ہر کہنہ یقیں کو از سرِ نو
اک تازہ گمان دے رہا ہوں

یہ جانا تھا کہ پتھر بن کے جی لوں
سو اندر سے پگھلتا جا رہا ہوں

اتنی کاوش بھی نہ کر میری اسیری کے لیے
تو کہیں میرا گرفتار نہ سمجھا جائے

دل دیکھنے چلا تھا طلسمِ حیات کو
بس یہ کسر رہی ہے کہ پتھر بنا نہیں

جانِ خلوت ہی سمجھتے ہیں اُسے اہلِ نظر
لاکھ وہ طاق ہُوا انجمن آرائی میں

کیسی لالچ کیا قناعت آج میری روح میں
تشنگی صحرا کی ہے آسودگی دریا کی ہے

وہ چوبِ خشک ہوں محرومِ آتشِ سوزاں
کہ بن جلائے جسے قافلہ روانہ ہُوا

سلیم احمد نے بیاض تک پہنچتے پہنچتے اپنے پگھلنے کا امکان پیدا تو کر لیا تھا لیکن ان کے ذاتی تجربوں کے خدوخال اپنی تشکیل میں تھے۔ بیاض کی غزل اس روشن آئینے کی طرح تو نہیں ہے جس میں پورا چہرہ عکس ریز ہو سکے، لیکن وہ غزل ایک ایسے شفاف شیشے کے مانند ضرور ہے جو دیکھنے والے کی نظر کو اس پار تک تو لے جاتی ہے اُسے اپنا چہرہ نہیں دکھاتی۔ اس بات سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ بیاض کی غزلیں صرف

حسن عسکری کے حکم پر لکھی جانے والی منزلیں ہیں بلکہ ان غزلوں میں سلیم احمد کا پورا وجود ان کی پوری فکر اور ان کا پورا ریاضتی عمل شریک نہیں ہو سکا اور ظاہر ہے کہ یہ شاعری ان کے ارتقائی سفر کا پہلا آسمان ہے۔
ریاض خرشوری نے بیاض کے دیباچے میں لکھا ہے :

"اس جنگل میں آپ سلیم احمد کو کہاں تلاش کریں گے۔ وہ سلیم احمد جو ایک بڑا غزل گو شاعر ہے، جو بہت اچھا ڈرامہ نگار ہے، جو تنقید میں اصولی معاملات پر امام غزالی کی طرح ہر بڑ کھینچے کھینچے بیٹھا رہتا ہے۔ جو ایک خاندان کا تنہا کفیل ہے جس نے دوستوں سے ایذا اٹھانے کے بعد بھی انھیں دعائیں دی ہیں اور جو ثمر ان کی تلاش میں جس درخت کے نیچے جا کر بیٹھا وہ درخت خود اس کی تپش سے جل اٹھا۔"

بیاض خرشوری کے اس مختصر اقتباس سے ہمیں ایک اور بات کا علم بھی ہو جاتا ہے کہ سلیم احمد کی شخصی اور تخلیقی زندگی کسی ایک دھارے یا کسی ایک سمت کا سفر نہیں تھی بلکہ وہ سمٹ کر اور پھیل کر سوچنے والے لکھنے والے اور زندگی بسر کرنے والے شخص کا سفر تھی۔

اکائی میں سلیم احمد کی غزل بہت مختلف دکھائی دیتی ہے۔ ان غزلوں میں جمالیاتی اور تہذیبی خال وخد کے ساتھ ساتھ تصوف کی ہم آہنگی اور ان کا امتزاج بھی موجود ہے۔ اور اکائی کی غزلیں سلیم احمد کے ذاتی تجربوں کی شدت سے روشن ہیں۔ ان غزلوں میں روحِ عصر اپنے تازہ اسلوب میں ہمارے سامنے کھڑی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اکائی پر رائے دیتے ہوئے لکھا ہے کہ :

"اکائی کی غزلیں پڑھ کر مجھے محسوس ہوا کہ سلیم احمد اس دور کا شاید پہلا شاعر ہے جس کے یہاں تصوف اور روحِ عصر نے ایک متوازن ملاپ کا مقام حاصل کیا ہے۔ زندگی کی روشنیوں اور ماوراء کی دھندلاہٹوں نے مل کر ان کے شعر میں دھوپ چھاؤں کی سی عجیب طلسمی کیفیت پیدا کر دی ہے۔"

قاسمی صاحب کی یہ تحریر باقی سطریں اپنی جگہ بڑی اہم ہیں۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اکائی کی غزلوں میں سلیم احمد کے ذاتی تجربوں نے اپنی شدتوں کے ساتھ اظہار پایا ہے اور ان میں روایت اور تجربہ مل کر عالمی انسان کی زندہ صورتوں کو اور عمرانی اور معاشرتی حالتوں کو سلیم احمد نے منفرد اور تیکھا تیز اسلوب میں لکھا ہے اکائی یک پنج کو سلیم احمد نے اپنے باطن کو خارج سے جوڑ لیا ہے۔ اور اس طرح ان کی خود آگاہی عصری آگہی بن بن گئی ہے۔ ان کی ان غزلوں میں غیر ذاتی ہو کر اجتماعی بن جانے کی پوری قوت موجود ہے اور ان کے اس اظہار میں پرکار ایک نقطہ سے چل کر اپنے دائرے کو تکمیل تک پہنچاتے ہوئے دکھائی دیتی ہے۔

مری سیرابیوں میں تشنگی ہے
کہ میں دریا ہوں لیکن ریت کا ہوں

وہ رن مجھ میں پڑا ہے خیر و شر کا
کہ اپنی ذات میں اک کربلا ہوں

دریائے طلب کے دونوں جانب
ایک ریت کا ساحل رواں ہے

گریں اندھی اُمیدوں کی فصیلیں
میں ہر زنداں سے باہر ہو گیا ہوں

کسی بہار سے تسکینِ آرزو نہ ہوئی
جو پھول صبح کھِلے شام کو پرانے لگے

چلی ہے موج میں کاغذ کی کشتی
اسے دریا کا اندازہ نہیں ہے

کوئی نہیں جو بتا دے دلوں کی حالت کا
کہ سارے شہر کے اخبار ہیں خبر کے بغیر

تھی کبھی وسعتِ اندیشہ بیاباں کی طرح
آج ہر لمحۂ موجود ہے زنداں کی طرح
جانے کس رات کوئی نیند کے مانند آجائے
چشمِ بے خواب ہے دروازۂ زنداں کی طرح

میں آئینہ نہیں ہوں پر میں آئینہ کی طرح
دنیا کے روبرو ہوں رعایت کیے بغیر

شاخ در شاخ ہے بڑھتی ہوئی تاریکیٔ جاں
رات اُگ آئی ہے سینے میں شجر کی صورت

جس سے آئینہ بھی گریزاں ہو
ایسے چہروں کو دیکھتا ہوں میں

میں رہا ٹوٹے ہوئے شیشوں کے ساتھ
ہر تعلق نے مجھے زخمی کیا

جیسے ہمسائے ہوں میرے شہر کے
خواہشیں باہم نہیں ہیں آشنا

در بدر ٹھوکریں کھا کر مری آشفتہ سری
لوٹ کر آئی تو خود اپنا مکاں بھول گئی
جنسِ راحت کا خریدار بنا کر مجھے عمر
لے کے بازار میں آئی تو دکاں بھول گئی

مجھے خبر نہ ہوئی یہ ہوا کی سازش تھی
وہ اک غنیم کا لشکر تھا جو غبار میں تھا

ہر ایک سے مرا اندازِ دوستی ہے الگ
مرا حریف بھی شامل مری قطار میں ہے

ہر اک زمانے میں اسلوبِ تازہ تر کی تلاش
عجب سلیقہ ہوس کو نشاطِ کار میں ہے

مری نگاہ تو امکاں تلاش کرتی ہے
جو گل کھلا نہیں وہ بھی مری بہار میں ہے

اس خوف سے سڑک پہ برہنہ نکل نہ آؤں
اپنا لباس دنیا نے پہنا دیا مجھے

کچھ بھی مری زباں پہ نہ تھا راستی کے سوا
میں کیا کروں کہ وقت نے جھٹلا دیا مجھے

اب دھوپ کی فصلوں میں تنہا ہوں میں
میرے سارے رفیقانِ شب جل گئے

اک بگولے کی طرح مجھ کو لیے پھرتی ہے
جانے کیا شے ہے جو بے تاب مری خاک میں ہے

میں نے خواب جو دیکھے ہیں میں ان کو لکھ لکھ ہار گیا
اب میرے بعد کا آنے والا خوابوں کی تعبیر لکھے

اک وادیٔ سکوت میں خود کو پکارتا
میں دور جا رہا ہوں خود اپنی صدا کے ساتھ

شعروں کی اس فہرست میں آسانی سے اس بات کو دیکھا جا سکتا ہے کہ سلیم احمد واحد متکلم بن کر اپنے ان ذاتی تجربوں کو لکھ رہے ہیں جو پھیلی ہوئی زندگی میں انہیں درپیش تھے۔ ان تجربوں میں زندگی

کی جو کڑواہٹ اور خوابوں کی جو شگفتگی ہمارے سامنے ہے وہ سلیم احمد کی اجتماعی فکر اور اجتماعی شعور کے حوالے سے بہت اہمیت رکھتی ہے۔ اپنے عصر کے بگاڑ کو اور انسانی زخموں کی تھکن کو سلیم احمد نے پوری دیانت اور پوری شدت کے ساتھ تخلیقی فن کی تمثال بنا دیا ہے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے کی بات یہ ہے کہ اتنی ٹوٹ پھوٹ میں اتنے انتشار اور اتنی بے ترتیبی میں بھی سلیم احمد کی رجائیت اور ان کی حوصلہ مندی نے اپنی آواز کو گرنے نہیں دیا ہے۔ وہ ان بکھرے ہوئے زرد پتوں کو سمیٹتے ہیں اور ان سے ایک نیا شعلہ روشن کرتے ہیں جو زندگی کی سچی جمالیات کو ہم سے روشناس کراتا ہے۔ وہ زخموں کی دُکھن میں بھی محبتوں کو پکارتے رہتے ہیں اور اپنے جسم و جان کو تہذیبی و انسانی روایتوں سے خالی نہیں ہونے دیتے:۔

تری کشش سے ترے گرد رقصِ شوق میں ہوں
جو قرب سے نہیں گھٹتا وہ فاصلہ ہوں میں

پھر اس کے بعد کئی راستے کئی گھر تھے
وہ موڑ تک مجھے مُڑ مُڑ کے دیکھتا آیا

پلٹ کے آنکھ میں وہ موجِ خوں نہیں آئی
چڑھے ہوئے تھے جو دریا اتر گئے ہوں گے

سایہ سا ہے تیرے چشم و لب پر
یہ کون ہمارے درمیاں ہے

پروانوں کے جلنے کا اسلوب پسند آیا
شب رقصِ جنوں کرنا اور صبح کو جل جانا

بادِ بہارِ شوق نے پھول نئے کھلا دیے
روح کی تازگی نہ پوچھ سارا بدن ہرا ہوا

ہر طرف معرکۂ سود و زیاں جاری ہے
دستِ خالی کو سلیم اپنی سپر جانتے ہیں

کشاکشِ دل و دنیا کو تیز کرتا رہا
طلب اُسی کی اُسی سے گریز کرتا رہا

ایک دو پل کے لیے ہوں تری دیوار کی دھوپ
شام ہو گی تو اندھیروں میں اُتر جاؤں گا

قربِ بدن سے کم نہ ہوئے دل کے فاصلے
اک عمر کٹ گئی کسی ناآشنا کے ساتھ

تجھے جان کے یہ پتا چلا تو مقامِ دید میں اور تھا
کئی مرحلے ہیں فریب کے مری آنکھ سے مرے خواب تک

سبب یہ ہے مری بڑھتی ہوئی اُداسی کا
بس شام ہی سے نئے دن کے انتظار میں تھا

بدن کی آگ کو کہتے ہیں لوگ جھوٹی آگ
مگر اس آگ نے دل کو مرے گداز کیا

میرے دل میں یہ یاد ہے کس کی
ایک پرچھائیں سی ہے آنکھوں میں

بعد میں کیا انجام ہوا یہ آگے پڑھنے والے بتائیں
اُس کی کتاب دلداری کی پہلی جلد تو پوری تھی

کہ جیسے روشنیاں روشنی میں گم ہو جائیں
اسی طرح تجھے اک دن میں بھول جاؤں گا

ہوا میں غول پرندوں کے دے رہے ہیں خبر
کہ دستِ خشک میں پانی کا ایک چشمہ ہے

اگرچہ کھوئی ہر اک شے مری اندھیرے میں
وہاں میں ڈھونڈ رہا ہوں جہاں اُجالا ہے
پتنگ لوٹ کے بچے کہیں سے لائے ہیں
یہ میرے ہاتھ میں کس فاصلوں کا ڈورا ہے

روح میں نم ہو تو اُگنے کے لیے
ایک ہی لمحے کی فرصت ہے بہت

تُو گرم رات میں ٹھنڈی ہوا کا جھونکا تھا
ذرا قریب سے گزرا تو نیند سی آئی

دنیا کی سیر بھی انھی راہوں میں ہو گئی
حالانکہ ہم نے تجھ سے تجھی تک سفر کیا

تخلیقی اور ذہنی سطح پر سلیم احمد نے اپنے تجربوں کے اظہار کے لیے جو لفظیات مرتب کی ہیں ان میں ایک عمومی معنویت کی سطح برقرار رکھنے کے باوجود لفظوں کے کئی عکس اور ان کی کئی مختلف اور گہری لہریں ہمارے احساس تک آتی ہیں۔ سلیم احمد نے شاعری کو شعور کی اولاد کہا ہے لیکن انھوں نے اپنے اسلوب کو بنانے میں کسی

شعوری واردات سے کبھی کام نہیں لیا پھر بھی ان کے بعض استعارے اور ان کی بعض علامتیں ایسی ہیں جو ان کے گرد مختلف دائرے کھینچتی رہتی ہیں۔ اکائی کی غزلوں میں "چراغ" کا لفظ بار بار آتا ہے اور اپنے مختلف منظروں میں یہ لفظ روشن ہوتا ہے کہ اس ایک نقطے سے زندگی کے رنگا رنگ تجربوں تک ہماری رسائی ہو جاتی ہے اور ہم سلیم احمد کے "چراغ" کی روشنی میں بہت سے زندہ تجربوں میں شریک ہو جاتے ہیں چراغ کے حوالے سے کچھ شعر دیکھئے:

رات کو خالی مکانوں میں دیے جلتے ہیں
جانے کون آتا ہے شب بھر کو ٹھہرنے کے لیے

نئے چراغ سرِ رہ گزر جلا آئی
ہوائے نکہتِ گل تھی کہ میری بینائی

سب مجھ کو جلا کے سو گئے ہیں
میں ایک چراغِ نیم شب ہوں

جانے کس نے سرِ دیوار جلایا ہے چراغ
رات کا وقت ہے اس خانۂ ویراں میں نہ جا

ساتھ اس کے رہ سکے نہ بغیر اس کے رہ سکے
یہ ربط ہے چراغ کا کیسا ہوا کے ساتھ

عصرِ نو میں ترے کرب کو جھیلتا صبحِ فردا کے غم میں سلگتا رہا
جیسے کوئی دیا جل رہا ہو کہیں ایک ویران مسجد کے محراب میں

یہاں ہوا سے بچا کر چراغ رکھے ہیں
مکاں کے بند دریچوں کو کس نے باز کیا

شب نوردانِ محبت پہ نظر رکھتا تھا
میں چراغ اپنے سدا جانبِ در رکھتا تھا

میں تھا چراغ تُو نے صلہ کیا دیا مجھے
میں جل بُجھا تو بزم سے اٹھوا دیا مجھے

چراغ کے استعارے کو سلیم احمد نے بہت اہمیت دی ہے اور اپنی تیسری کتاب چراغِ نیم شب میں بھی اس لفظ کو مختلف دائروں میں اور مختلف کیفیتوں میں لکھا ہے۔ اکائی میں ایک اور لفظ ایسا ہے جو آگے چل کر بہت زیادہ لکھا گیا وہ لفظ گھر ہے۔ گھر کا لفظ اکائی میں تو کہیں کہیں نظر آتا ہے جیسے:

نرطِ ویرانی سے واقف ہی نہیں شہر کے لوگ
در و دیوار بنا کر لیے گھر جانتے ہیں

"چراغِ نیم شب" میں اس گھر کی بہت ساری شکلیں ہمارے سامنے آتی ہیں جنہیں ہم ان غزلوں میں دیکھیں گے۔ بیاض سے اکائی تک سلیم احمد نے صحرا کو پار کر کے ایک زندہ چراغ جلایا اور وہ آگے سے گھر کی سمت چلتے ہیں۔ اگر لفظوں کے حوالے سے کسی شخصیت کی سائیکی کو سمجھا جا سکتا ہے تو سلیم احمد کے یہ لفظ ان کی فنی و تخلیقی اور شخصی و ذاتی زندگی کے تواتر کو اور مسلسل آگے بڑھنے کے عمل کو اپنے اظہار میں لاتے ہیں۔

یہاں تک سلیم احمد کی غزل کی مسافت میں ہم ان کے زندگی کے آخری سال تک آ گئے ہیں، اور اب "چراغِ نیم شب" ہمارے سامنے ہے جس کی غزلوں کو انہوں نے جنوری ۸۲ء سے اگست ۸۳ء تک لکھا ہے۔ سلیم احمد کے یہ آٹھ ماہ جہاں ان کی فکری اور نظریاتی وضاحت کا اہم ترین عرصہ ہیں، وہیں ان کی غزل کی بڑی تبدیلیوں کا منظر بھی ہیں۔ "چراغِ نیم شب" کی غزلوں کو لکھنے سے پہلے وہ بہت دنوں تک سوچتے رہے اور غور کرتے رہے کہ انہیں اپنی نئی غزل کو نئی منزل کے خال و خد دینے کے لیے کن نئی چیزوں کو قبول کرنا ہے اور کن روایتی باتوں کو رد کرنا ہے۔ طویل غور و فکر کے بعد انہوں نے "چراغِ نیم شب" کی غزلوں کا آغاز کیا تھا۔ ایسا تو نہیں ہے کہ "چراغِ نیم شب" کو بیاض اور اکائی کے تسلسل سے کاٹ کر دیکھا جا سکے لیکن اتنا ضرور ہوا ہے کہ یہ غزل اس بات کی گواہی دے رہی ہے کہ اگر سلیم احمد کی عمر انہیں اسے جانے میں اتنی جلدی نہ کرتی تو وہ ایک ایسی نئی غزل کا آغاز کر چکے تھے جس میں عصری زندگی تازہ شعریات، نئی ایمجز کے پیچھے پوری کلاسیکی روایت کے موجود ہونے کا امکان پیدا ہو چکا تھا۔ سلیم احمد کی اس غزل میں

ذاتی تجربوں کے حوالے اور عالمی عصری عمرانی اور معاشرتی مسائل و افکار اتنی شدت سے آتے ہیں کہ پہلے کبھی یہ صورت پیدا نہیں ہو سکی تھی ان غزلوں میں زندگی کے اعتماد اور فرد کی اہمیت نے ایک بے مثال قوت حاصل کر لی ہے وہ اس زمین پر انسانی مجبوریوں کے درمیان اپنے آپ کو ایک با اعتبار آواز کے طور پر زندہ رکھنے چاہتے تھے اور یہ اختیار انہوں نے دوسروں کے لیے اپنے آپ کو کھو کر حاصل کیا تھا۔ ان غزلوں میں وہ بہت سے روایتی اصولوں کی تنگیئی سے نکل جاتے ہیں۔ وہ ہر منظر کو، ہر چہرے کو اور ہر آئینہ کو اپنے انداز میں دیکھتے" اور محسوس کرتے ہیں اور انہیں جو چیز جیسی نظر آتی ہے وہ اُسے اپنی سچائی جان کر لکھتے جاتے ہیں۔ اس حوالے سے انہوں نے سفاک آنکھیں مانگی تھیں اور ایسا احساس بھی چاہا تھا جو خود انہیں اور ان کی حقیقت کو دیکھ سکتا۔ وہ کائنات اور انسان کو بھی ایسا ہی پُر اسرار سمجھ رہے تھے جیسے ماورائی صداقتوں میں ان کا سارا تصوف انسانی محبتوں کے درمیان اور زندگی کی چھوٹی بڑی صداقتوں کی تلاش میں بٹ گیا تھا۔ انسان سے انسان کا رشتہ اور زمین پر زندگی کو بسر کرنا ان کیلئے شاید سب سے اہم مسئلہ زندگی تھا اور جسم وجان کی ان دائرہ در دائرہ پیچیدگیوں تک پہنچ کر سلیم احمد کے لیے آسودگی کی ایک ہی صورت یہی تھی کہ وہ انسان کائنات اور ماوراء کے رشتوں کو پورے طور پر قبول کرنے کے بعد اپنے وجود کی تمام تر سچائیوں کے ساتھ ان میں گھل جائیں یہاں انہیں چراغ نیم شب کی شاعری کو دیکھنا ہے، وہ لکھتے ہیں کہ:

اِس سرے سے اُس سرے تک دوڑنا آساں نہیں
میرے تیرے درمیاں ایک دشت ہے تاخیر کا
دونوں ساتھی ہیں کسی اک قید سے بھاگے ہوئے
میرا تیرا رشتہ ہے یا جبر ہے زنجیر کا

جانے کیا ہے کہ اس ندی کے پار
اک دیا جل رہا ہے برسوں سے

چلنے والے رک گئے رہیں کب تک
راستہ بن رہا ہے برسوں سے
کس پتے پر اُسے تلاش کروں
شخص اک کھو گیا ہے برسوں سے

یقیں کی بات میں کچھ بھی نہیں تھا
نئے پہلو ہوئے پیدا گماں سے

کبھی اپنی طرف بھی لوٹ آنا
اگر فرصت ملے کارِ جہاں سے

غنیمِ وقت کے حملے کا مجھ کو خوف رہتا ہے
میں کاغذ کے سپاہی کاٹ کر لشکر بناتا ہوں
پرانی کشتیاں ہیں میرے ملاحوں کی قسمت میں
میں ان کے بادباں سیتا ہوں اور لنگر بناتا ہوں

کشتیوں والے بے خبر، بڑھتے رہے بھنور کی سمت
اور میں چیختا رہا تیز ہوا کے شور میں

اس کے پیچھے اتنی دور ہم چلتے تو آئے ہیں
یہ کوئی بگولہ ہے قافلہ نہیں لگتا

بے شناخت لوگو! تم اس سے دُور ہی رہنا
ایک زہر ہوتا ہے حرف کی صداقت میں

اُسے تو جانا کسی اور سمت تھا لیکن
مجھے وہ چھوڑنے میرے مکان تک آیا

نئے ستارے مری روشنی میں چلتے تھے
چراغ تھا کہ سرِ راہ جل رہا تھا میں

تمام عمر کا حاصل سراب و تشنہ لبی
مرا قصور یہی تھا کہ سوچتا تھا میں

مجھے گلہ نہ کسی سنگ کا نہ آہن کا
اُسی نے توڑ دیا جس کا آئینہ تھا میں

میرا شورِ غرقابی ختم ہو گیا آخر
اور رہ گیا باقی صرف شور دریا کا

زندگی موت کے پہلو میں بھلی لگتی ہے
گھاس اِس قبر پہ کچھ اور ہری لگتی ہے

روز کاغذ پہ بناتا ہوں میں قدموں کے نقوش
کوئی چلتا نہیں اور ہمسفری لگتی ہے
آنکھ مانوسِ تماشہ نہیں ہونے پاتی
کیسی صورت ہے کہ ہر روز نئی لگتی ہے

آنسو تو ہوئے خشک پہ گریہ رہا جاری
بچوں کی طرح رو کے سسکتے رہے تا دیر
اس شاخ سے اک مارِ سیہ لپٹا ہوا تھا
لیکن وہیں طائر بھی چہکتے رہے تا دیر

یہ جو اک صورت ہے اب پتھر کے بیچ
نقش تھی پہلے دلِ آزر کے بیچ

آنکھ ہے نادیدگاں کی منتظر
اک کمی لگتی ہے ہر منظر کے بیچ
کیا بتاؤں کیوں ہوئی مجھ کو شکست
میرا دشمن تھا مرے لشکر کے بیچ

سوچتا رہتا ہوں مَیں تیری اُڑانیں دیکھ کر
یہ ہوا کا زور ہے یا تیرے بال و پر کا ہے

وہ میرا یار دیوانہ بہت تھا رنگ و نکہت کا
سو اس کی قبر پر کچھ پھول رکھے اور لوٹ آیا

وہ ہر چہرے کے خدّ و خال کو پہچان لیتا ہے
مگر دیکھو تو آئینہ کا خود کوئی نہیں چہرا

ہے کبھی سایہ کبھی ہے روشنی دیوار پر
رنگ بکھراتی ہے کیا کیا زندگی دیوار پر
مَیں اندھیرے میں کھڑا حیرت سے پڑھتا ہوں اُسے
اک عبارت لکھ رہی ہے روشنی دیوار پر
ہم سمجھتے تھے ہمارے بام و در دھل جائیں گے
بارشیں آئیں تو کائی جم گئی دیوار پر
اک ادھورا نام کچھ مدّھم لکیریں کچھ حروف
یہ مکینوں کی نشانی رہ گئی دیوار پر

دیکھنے کے لیے اک شرط ہے منظر ہونا
دوسری شرط ہے پھر آنکھ کا پتھر ہونا

میرے پاس آتے ہیں مجھ سے خوف کھاتے ہیں
میں ہجوم طفلاں میں سانپ کا تماشا ہوں

تھک کے سنگِ راہ پر بیٹھے تو اُٹّھے ہی نہیں
حد سے بڑھ کر تیز چلنے کا بھی خمیازہ تھا

میں بھی ہو جاؤں گا پھر سیلِ ہوا سے کشتی
رات تھم جائے تو پھر تم بھی سمندر ہونا

رنج ہزار ہا سہی دل نہ دُکھے تو کیا علاج
بے حس دبے خیال ہوں سنگِ مزار کی طرح

بات کرتے ہیں ایک پرچھائیں
تیری آنکھوں کے درمیاں گزری

عمر ساری راہ کے پتّھر ہٹانے کٹ گئی
زخم میرے ہاتھ میں اک سعیٔ لاحاصل کے ہیں

ہم نے یہ نیرنگیاں بھی دہر کی دیکھیں کہ لوگ
دوست ہیں مقتول کے اور ہمنوا قاتل کے ہیں

نہیں رہا ہُں ترے راستے کا پتّھر بھی
وہ دن بھی تھے ترے احساس کا خدا تھا مَیں

اپنے لمس کو زندہ کر ہاتھوں کو بینائی دے

سلیم احمد کے ان شعروں کو پڑھ کر یہی محسوس ہوتا ہے کہ اس شاعری میں ہمارے عہد کی وہ صداقتیں ہیں اور وہ عصری آوازیں ہیں جو ہمارے وجود کو سمیٹ لیتی ہیں۔ یہاں داخلی اور خارجی سچائیوں نے ایک ایسی کیفیت اختیار کرلی ہے جیسے ہم اپنے جسم وجاں میں گردش کرتا ہوا پاتے ہیں۔ سلیم احمد نے اس غزل میں مکمل طور پر اپنے باطن کو اپنے خارج سے جوڑ لیا ہے اور بقول عسکری صاحب استعارہ کا خوف باقی نہیں رہا ہے۔ ان میں فنی وجدانی اور تخلیقی قوت کی وہ بے مثال ہم آہنگی پیدا ہو گئی ہے کہ ان کی تمام موضوعی حالتیں معروضیت میں اترتی چلی گئیں۔ سلیم احمد کی اس غزل میں جسم وجاں کی یکجائی اپنے کمال تک جا پہنچی ہے کہ انہوں نے گھر کو اپنے چراغوں سے روشن کر رکھا تھا اور وہ اس روشنی میں نئی غزل کو تشکیلی خدوخال دے رہے تھے۔ اس حوالے سے ان کے گھر اور چراغ کے منظروں کو اک بار اور دیکھتے ہیں:

رفتہ رفتہ ان سے اڑ جائے گی یکجائی کی بو
آج جو گھر ہیں وہ سب دیوار و در ہو جائینگے

گرمیٔ رفتار سے وہ آگ ہے زیرِ قدم
میرے نقشِ پا چراغِ رہ گزر ہو جائینگے

یہ سوچا ہے کہ اب خانہ بدوشی کرکے دیکھوں گا
کوئی آفت ہی آتی ہے اگر میں گھر بناتا ہوں

روشنی چراغوں کی دور ہوتی جاتی ہے
جتنا آگے بڑھتے ہیں شب کو دشتِ وحشت میں

در بدر ٹھوکریں کھائیں تو یہ معلوم ہوا
گھر کسے کہتے ہیں کیا چیز ہے بے گھر ہونا

بستی کے گھروں کو کیا دیکھے بنیاد کی حرمت کیا جانے
سیلاب کا شکوہ کون کرے سیلاب تو اندھا پانی ہے

اس میں نُور رکھ دوں گا میں جلتے ہوئے احساس کی
لفظ جو ہونٹوں سے نکلے گا دیا بن جائے گا

وہ لوگ کشتی و ساحل کی فکر کیا کرتے
جنھیں ہے حوصلہ دریا میں گھر بنانے کا

میں دیے جلاتا ہوں طاقِ غم گساری میں
گو دیے جلانے کا کچھ صلہ نہیں ملتا

یہ درو دیوار ہیں رختِ سفر
میں مسافر ہوں خود اپنے گھر کے بیچ

یہ کون ہے جو مرے گھر میں رنگ لے آیا
یہ کس کے عکس سے دیوار و در گلابی ہیں

جانے اس گھر کے مکیں کس دیس پہنچے کیا ہوئے
رہ گئے دیوار پر لکھے ہوئے بچوں کے نام

گو چراغِ روشن ہوں پر ہوں رائگاں اتنا
ایک طاق میں رکھا دوپہر میں جلتا ہوں

اس قطارِ روشن میں اک کمی سی لگتی ہے
جس پہ نام تھا تیرا وہ دیا نہیں ملتا

میں نے سلیم احمد کے بہت شعر آپ کو پڑھوا دیے ہیں اس لیے کہ آپ اور میں دونوں انہیں قریب

سے دیکھ سکیں اور ان کے زخمی اور بے تھکن وجود کو محسوس کر سکیں۔ پہلے بھی سلیم احمد سے آگاہی ہماری ذمہ داری تھی مگر اب تو وہ ہماری قومی علمی و ادبی دانش کا ورثہ ہیں۔ "چراغِ نیم شب" کی غزلوں میں جو کچی باتیں ان کی رہ گئی ہیں وہ ان میں ایک فطرت سے وابستگی اور فطری منظروں کی بازدید بھی ہے جیسے سلیم احمد نے سمعی و بصری اور بلمیاتی سطحوں پہ لکھنے کی کوشش کی ہے۔ چند مثالیں اس سے متعلق بھی دیکھ لیجئے:۔

جیسے کسی دریا میں سرِ آب پرندے
لگتے ہیں مجھے انجم و مہتاب پرندے
میں ساحلِ اُفتادہ پہ خاموش کھڑا ہوں
دریا میں نہاتے ہیں سرِ آب پرندے
سوتے نہیں مدت سے مرے شہر کے بچے
جیسے ہوں کسی خوف سے بے خواب پرندے

فضائے نیلگوں میں حیرتِ پرواز تو دیکھو
میں اُڑنے کے لیے کاغذ کے طیارے بناتا ہوں

جسم کے حوالے سے بھی "چراغِ نیم شب" میں بہت سے نئے اور خوبصورت شعر پڑھنے میں آئیں گے کہ ان غزلوں میں ان کی جمالیاتی حساسیت جسم سے مل کر پیدا ہوئی ہے۔ عشقیہ و جمالیاتی شاعری کے بارے میں فراق صاحب نے کہیں لکھا ہے کہ "عظیم زمانہ ہی عظیم عشقیہ شاعری پیدا کرتا ہے"۔ سلیم احمد کا زمانہ عظیم نہیں ہے اور شاید اسی لیے نہ صرف ان کی شاعری بلکہ اقبال کے بعد کسی کی شاعری بھی عظیم نہیں ہے۔ لیکن سلیم احمد کی غزل فردیت سے اجتماعیت کی سمت سفر کرنے والی وہ غزل ضرور ہے جس کے بغیر نہ تو سلیم احمد پر کوئی گفتگو مکمل ہو سکتی ہے اور نہ ہی غزل کی تاریخ کو کوئی لکھ سکتا ہے۔ ایک غزل کے چند شعر اور دیکھتے چلیے:۔

بارہا شب کو یوں لگا ہے مجھے
کوئی سایہ پکارتا ہے مجھے
جیسے یہ شہر کل نہیں ہو گا
جانے کیا وہم ہو گیا ہے مجھے

مَیں ادھورا سا ایک جملہ ہوں
اہتماماً لکھا گیا ہے مجھے
جب مَیں باتوں سے لوٹ جاتا ہوں
کوئی ہونٹوں سے جوڑتا ہے مجھے
جانے وہ کون تھا، دیئے کی طرح
راستے میں جلا گیا ہے مجھے
سازشیں یہ کسی چراغ کی ہیں
میرا سایہ ڈرا رہا ہے مجھے

سلیم احمد کی غزلوں کے امکانات پر اس کی پوری قدر و قیمت پر اور اس کی عصری اہمیتوں پر دوسرے بہت سے لوگ اپنی رائے کا اظہار کریں گے۔ مَیں تو صرف اتنا دیکھ رہا ہوں کہ پورے برصغیر میں اس نوعیت کی غزل کہیں اور نہیں ہے۔ سلیم احمد نے غزل میں تہذیبی روایت کو جس زندہ صورت میں آگے بڑھایا ہے اور اپنی توانا اور منفرد آواز کو تہہ داریوں کے ساتھ بلندیوں تک لے گئے ہیں، وہ کوئی سہل کام نہیں ہے۔ سلیم احمد کی غزل کے تناظر میں سوداؔ، آتشؔ، اقبالؔ اور یگانہؔ کی وہ ناحیاتی روایت کھڑی ہے جو سلیم احمد کے فکر و فن میں گردش کرتی ہوئی اپنا منفرد اسلوب اختیار کر گئی ہیں۔ اب دیکھنا یہی ہے کہ خاص نوعیتوں کی اس غزل کو آگے بڑھانے کی سکت لے کر کون آگے بڑھتا ہے اور کون ہوتا ہے "حریفِ مے مردافگنِ عشق"!

احمد ہمدانی

مشرق ہار گیا — ابتدائیہ

سلیم احمد کے خیال کے مطابق مشرق ایک خطۂ زمین نہیں بلکہ حقیقتِ کلّی کے تناظر میں انسان کی پہچان کا نام ہے۔ ان کے خیال میں یہ کبھی یہ پہچان سورج کی طرح روشن اور تازہ ہواؤں کی طرح اس انداز سے پھیلی اور بکھری ہوئی تھی کہ اسے آنکھوں کی جنبش کے علاوہ سانسوں کی آمد و رفت میں بھی آسانی سے محسوس کیا جا سکتا تھا۔ لیکن اب یہ پہچان گرد و غبار، دھند اور کہر کی اوٹ میں چھپ گئی ہے اور سلیم احمد کو کچھ ایسا محسوس ہونے لگا ہے کہ انسان سے اس کی پہچان کھو گئی ہے۔ اس کھوئی ہوئی پہچان کا کھوج لگانا سلیم احمد کا مسئلہ ہے اور اس کی نظم "مشرق ہار گیا" اس کھوج کی سرگزشت۔ یہاں اس حقیقت کو ذہن نشین کر لینا بہت ضروری ہے کہ مغربی ادب میں جو بے شخصی کی ہاہا کار مچی ہوئی ہے وہ سلیم احمد کے مطابق مشرق کی کھوئی پہچان سے بالکل مختلف چیز ہے۔ مختلف ہی نہیں بلکہ متضاد بات ہے۔ مغرب میں بے شخصی کا رونا فرد کی فردیت کے حوالے سے ہے جبکہ مشرق میں پہچان کا مسئلہ فردیت سے الگ کلّی حقیقت کے تناظر میں انسان کی حقیقت سے ہے۔ مشرق کا دکھ شبِ ہجر میں ایک ربطِ خفی سے محرومی کا دکھ ہے جبکہ مغرب کا دکھ ہنگامِ وصل، ناآسودگی کے احساس کا دکھ ہے۔ سلیم احمد نے مشرق اور مغرب کے فرق کو کپلنگ کے حوالے سے واضح کرتے ہوئے اس گرد و غبار، دھند اور کہر کی نشاندہی کی ہے جس کی اوٹ میں بقول سلیم انسان کی پہچان اوجھل ہو گئی ہے۔ نظم کا آغاز اس طرح ہوتا ہے

کپلنگ نے کہا تھا

مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب ہے

اور دونوں کا ملنا ناممکن ہے

لیکن مغرب مشرق کے گھر آنگن میں آپہنچا ہے

میرے بچّوں کے کپڑے لندن سے آتے ہیں

میرا نوکر بی بی سی سے خبریں سنتا ہے

میں بیدل اور حافظ کے بجائے

شیکسپیئر اور رلکے کی باتیں کرتا ہوں

اخباروں میں مغرب کے چکلوں کی خبریں اور تصویریں چھپتی ہیں

اس دعوی کے بعد کہ مشرق اور مغرب اپنے اندازِ فکر میں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ سلیم احمد نے اس گرد و غبار، دھند اور کُہر کے خد و خال نمایاں کیے ہیں جو مغرب سے ایک طوفان بن کر اٹھے اور مشرق میں ہر طرف پھیل گئے۔ سلیم احمد نے گرد و غبار کے اس طوفان کو معاشرے کے ہر طبقہ اور تہذیب کی ہر سطح پر دکھانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً بچے جو غور و فکر سے قاصر ہوتے ہیں۔ مغربی مصنوعات سے متاثر ہوتے ہیں اور ان کے کچے ذہن مغربی طرزِ زندگی کی طرف غیر شعوری طور پر مائل ہونے لگتے ہیں۔ بے پڑھے لکھے لوگ بی بی سی سے خبریں سنتے ہیں اور اس طرح غیر ارادی طور پہ حقائق کی سند مغرب سے حاصل کرتے ہیں۔ دانشور حضرات مشرقی ادب سے زیادہ مغربی شعر و ادب میں دلچسپی لیتے ہیں جس کی وجہ سے وہ شیکسپیئر اور رلکے تو بن نہیں پاتے البتہ خود سے دور ضرور ہو جاتے ہیں۔ سلیم احمد گرد و غبار کی تہوں کو دیکھتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ کسی طرح یہ گرد و غبار چھٹ جائے لیکن مغرب سے آنے والی آندھیاں اس گرد و غبار کو اور زیادہ اور زیادہ کرتی رہتی ہیں۔ جب ان آندھیوں پر اس کا بس نہیں چلتا تو وہ سراپا غیظ بن کر طنز کے تیر چلانے میں مصروف ہو جاتا ہے۔

مجھ کو چِنگی داڑھی والے اکبر کی کھسیانی ہنسی پہ رحم آتا ہے

اقبال کی باتیں (گستاخی ہوتی ہے)

مجذوب کی بڑ ہیں

وارث شاہ اور بُلھے شاہ اور بابا فرید

چلیئے جانے دیجیے ان باتوں میں کیا رکھا ہے

مشرق ہار گیا ہے

بہ ظاہر یہاں مشرق کی ہار کو تسلیم کیا گیا ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے کیونکہ مشرقی فکر کے جن نمائندوں کو یہاں شکست خوردہ دکھایا گیا ہے ان کے بارے میں ایسا انداز بیان اختیار کیا گیا ہے جو ان کی سچائی، بڑائی اور وقعت کی شہادت دیتا معلوم ہوتا ہے۔ غصہ ان مشرقی مفکرین پر نہیں ہے بلکہ ان حالات پر ہے جن کی وجہ سے ایک سچی اور وقیع فکر بے اثر ہو کر رہ گئی ہے۔ پھر یہ غصہ حالات سے ہٹ کر اہل مشرق کی ذہنیت کی طرف مڑ جاتا ہے کیونکہ سلیم احمد کے مطابق مشرقیوں نے حالات کا مقابلہ کرنے کے بجائے انہیں قبول کرنے پر اکتفا کر لیا ہے اور یہ ایسی صورت حال ہے جو سلیم کے لیے بالکل ناقابل برداشت ہے چنانچہ وہ عجیب غیظ و غضب کے عالم میں کہتا ہے ؎

مشرق ہار گیا ہے
یہ بکسر اور پلاسی کی ہار نہیں ہے
یہ ٹیپو اور جھانسی کی رانی کی ہار نہیں ہے
سن ستاون کی جنگ آزادی کی ہار نہیں ہے
ایسی ہار تو جیتی جا سکتی ہے (شاید ہم نے جیت بھی لی ہے)
لیکن مشرق اپنی روح کے اندر ہار گیا ہے
قبلا خاں تم ہار گئے ہو
اور تمہارے ٹکڑوں پر پلنے والا لالچی مارکو پولو جیت گیا ہے
اکبر اعظم! تم کو مغرب کی حسن عیارہ نے تحفے بھیجے تھے
اور بڑا اچھا لکھا تھا
اس کے کتے ان لوگوں سے افضل ہیں
جو نہیں مہابلی اور ظل اللہ کہا کرتے تھے

———————————

———————————

میں نے اپنے گھر کی دیواروں پر لکھا ہے
میں ہار گیا ہوں
میں نے اپنے آئینے پر کالک مل دی ہے
اور تصویروں پر تھوکا ہے۔

ہارنے والے چہرے ایسے ہوتے ہیں
میری روح کے اندر ایک ایسا گہرا زخم ہے
جس کو بھرنے کے لیے صدیاں ناکافی ہیں
میں اپنے بچے اور گتے دونوں کو ٹیپو کہتا ہوں
مجھ سے میرا سب کچھ لے لو اور مجھے اک غصہ دے دو

ایسی نفرت ایسا غصہ
جس کی آگ میں سب جل جائیں

میں بھی!

آپ نے دیکھا کہ غصہ کس کمال کو پہنچا ہوا ہے لیکن مصرعوں کے تیور بتا رہے ہیں کہ یہ غصہ کسی منفی جذبہ پر قائم نہیں ہے۔ اس غصہ کے پیچھے درد کا ایک بیکراں شہر آباد نظر آتا ہے۔ درد کے اس شہر میں کیسی کیسی موہنی صورتیں لوگوں کو لبھاتی اور اپنی طرف بلاتی ہیں لیکن لوگ ہیں کہ ان سب سے نظریں بچائے گرد و غبار میں آنکھیں ملتے بے سمتی کے سفر پر چلے جا رہے ہیں۔ سلیم احمد چیخ چیخ کر کہتا ہے۔ اک نظر ادھر بھی، لیکن لوگ کانوں میں انگلیاں ٹھونسے بھاگے جا رہے ہیں جب وہ چیخ چیخ کر تھک جاتا ہے تو غصہ سے بے قابو نظر آنے لگتا ہے لیکن غصہ کے انداز بتاتے ہیں کہ یہ غصہ بے پناہ محبت اور گہرے درد کے سوا کچھ نہیں۔ محبت اور مشرق کی کسمپرسی کا درد سلیم احمد کا دوسرا نام ہے لیکن دیکھنا یہ ہے کہ مشرق سلیم احمد کی نظر میں ہے کیا۔

وہ مشرق کیا تھا؟ جسم سے اوپر اٹھنے کی اک خواہش تھی
شہوت اور جبلّت کی تاریکی میں
اک دیا جلانے کی کوشش تھی
میں سوچ رہا ہوں سورج مشرق سے نکلا تھا
(مشرق سے جانے کتنے سورج نکلے تھے)
لیکن مغرب ہر سورج کو نگل گیا ہے
میں ہار گیا ہوں

مشرق جسم سے اوپر اٹھنے کی ایک خواہش ہے۔ یہاں جسم مادّیت کا استعارہ ہے اور جسم سے اوپر اٹھنا ماورا سے تعلق قائم کرنے کا اشارہ۔ اس اجمال کے بعد ذرا غور کیجیے کہ دنیا

میں صرف دو بڑے انداز فکر ہیں ایک مادہ اور مادیت تک محدود ہو کر جینا اور دوسرا مادہ اور مادیت سے دوچار رہتے ہوئے ماوراء پر نظریں جمائے رکھنا۔ سلیم کی نظر میں مشرق کی فکر ماوراء پر نظریں جمائے رکھ کر مادی مسائل کو حل کرنے کی کوشش ہے۔ اس کے خیال میں مشرق نے یہ کوشش اس تواتر سے کی ہے کہ یہ اس کا مزاج بن گیا ہے۔ سماجی علوم کے ماہرین انسان کو لامحدود خواہشات کا مجموعہ کہتے ہیں، جبکہ کائنات میں اس کی خواہشات کی تسکین کے وسائل کو محدود بتاتے ہیں جس کا نتیجہ یہ ہے کہ انسان کو مکمل طمانیت کبھی حاصل نہیں ہوتی۔ اس طرح سماجی علوم کے ماہرین نے زندگی کا ایک نظریہ دیا ہے جسے زندگی کا المیہ احساس Tragic sense of life کہتے ہیں۔ یہ نظریہ مغرب میں بہت مقبول ہے اور عجیب اتفاق ہے کہ اردو شاعری میں غالب کے یہاں سب سے پہلے اس احساس کی چھوٹیں پڑتی نظر آتی ہیں۔ حالانکہ غالب کو اس مغربی نظریہ کا نہ کوئی علم تھا اور نہ یہ بات نظریہ کے طور پر اس وقت وجود میں آئی تھی۔ شاید کچھ ایسے ہی احساسات کی چھوٹیں دیکھ کر غالب کو جدید طرز احساس کا پہلا شاعر کہا جاتا ہے۔ غالب کے چند اشعار دیکھے۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

غم ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

اگر مادہ اور مادیت تک محدود رہا جائے تو Tragic sense of life کے علاوہ دوسری صورت ممکن نہیں۔ سلیم احمد کا خیال ہے کہ مشرق نے مادیت سے اوپر اٹھ کر اس المیہ احساس سے نجات حاصل کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے جس کے نتیجے میں یہاں وسیع، توانا اور

صحت مند تہذیبوں نے جنم لیا ہے۔ سلیم احمد نے ان تہذیبوں کو سورج کہا ہے اور بتایا ہے کہ ایسے سورج مشرق سے بڑی تعداد میں طلوع ہوئے ہیں لیکن مغرب ہر سورج کو نگل گیا ہے۔ سورج کا استعارہ اپنے طلوع و غروب کے عمل کے ساتھ اس نظم میں عجیب معنویت اور بھرپوریت کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ سورج کا مشرق سے طلوع ہونا اور مغرب میں غروب ہونا ایک فطری عمل ہے۔ سلیم نے اسی فطری عمل کو تہذیبوں کے طلوع اور غروب سے منسلک کر کے شعری حسن و تاثیر اور معنوی جامعیت کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے۔ یوں بھی سلیم احمد استعاروں کے استعمال اور لفظوں کے برتنے میں بڑے سلیقہ سے کام لیتے ہیں۔ مثلاً اسی نظم کی ابتدا ہی انہوں نے لفظ ''شاید'' کو جس بلیغ انداز سے استعمال کیا ہے وہ قابل توجہ ہے۔

سن ستاون کی جنگ آزادی کی ہار نہیں ہے

ایسی ہار تو جیتی جا سکتی ہے (شاید ہم نے جیت بھی لی ہے)

یہاں ''شاید'' کی بلاغت اور گہری معنویت ایک دعوتِ فکر دیتی نظر آتی ہے اور قارئین سوچنے لگتے ہیں کہ اب آزادی حاصل کرنے کے بعد بھی کیا ہم مغربی استعمار کی جکڑبندیوں سے نجات حاصل کر پائے ہیں! اسی طرح ان کا یہ مصرعہ دیکھیے ''اخباروں میں مغرب کے چکلوں کی خبریں اور تصویریں چھپتی ہیں'' یہاں ''چکلا'' صرف چکلا نہیں بلکہ ایک اسلوبِ حیات ہے۔ یہ ایک لفظ مغرب کی پوری معاشی و معاشرتی اور تہذیبی و سیاسی زندگی کو محیط نظر آتا ہے اور ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ مغرب کی تمام تر کوشش ذہنی مفاد اور مادی افادیت تک محدود ہے۔ وہاں انسانی رشتے یکسر تجارتی رشتے ہو کر رہ گئے ہیں۔ انسانی رشتوں کا محض تجارتی رشتوں تک محدود ہو جانا اعلیٰ انسانی قدروں سے محرومی کے مترادف ہے۔ اس بات کو ''چکلا'' کے استعارے سے ادا کرنا فنی پختہ کاری نہیں تو کیا ہے۔ ''مشرق ہار گیا'' ایک ایسی نظم ہے جس میں جگہ جگہ لفظوں کے استعمال کا سلیقہ اور استعاروں کی دقیع کارفرمائی ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔

سلیم احمد مشرق کو مغرب کی طرف سے آئی ہوئی آندھیوں کے گرد و غبار میں لپٹا ہوا دیکھتا ہے اور اندر ہی اندر کڑھتا ہے۔ یہ دیکھ کر اس کا دکھ اور بڑھ جاتا ہے کہ اطراف کے لوگوں کو اس گرد و غبار کا احساس تک نہیں۔ وہ اطراف کے لوگوں کو بے حس سمجھتا ہے اور ان بے حس لوگوں کے درمیان خود کو تنہا پاتا ہے۔ اس کی یہ تنہائی بھی مغرب کے جذباتی طبقہ میں پائی جانے والی تنہائی سے مختلف چیز ہے۔ مغرب سے قطع نظر خود مشرق کی روایتی فکر میں جس تنہائی کی پرچھائیاں

نظر آتی ہیں۔ سلیم احمد کی تنہائی اس سے بھی الگ ہے۔ مغرب کا احساس تنہائی لامحدود آزادی کی خواہش کا نتیجہ ہے جو صرف ایک جذباتی چیز ہے جبکہ مشرق کی روایتی فکر میں انسان کی تنہائی ایک مستحکم اکائی کی تنہائی ہے جو ایک ماورائی تصور حقیقت سے پیدا ہوتی ہے۔ سلیم احمد کی تنہائی ان دونوں صورتوں سے الگ بکھری ہوئی اکائیوں کو سمیٹ کر پھر ایک مستحکم اکائی کا کھوج لگانے کے عمل سے پیدا ہوئی ہے۔ وہ کھوج لگانے کے اس عمل میں خود کو تنہا پاتا ہے۔ تنہائی کے اس عالم میں اسے پوری کائنات اداس نظر آنے لگتی ہے۔ اس اداسی کی ایک تصویر ملاحظہ ہو

"سورج آہستہ آہستہ اپنے لمبے سفر کو طے کرتا
گھر کی دیواروں تک آپہنچا ہے
سائے لمبے ہونے لگے ہیں
دور افق پر آگ لگی ہے
سورج آگ میں جل جائے گا
میں شام کو ٹھنڈی راکھ کر دوں گا
اور ایش ٹرے میں سگریٹ جلتے بجھتے رہیں گے"

جوں جوں شام ڈھلتی ہے یہ اداسی بڑھتی جاتی ہے حتیٰ کہ اس اداسی میں دبے پاؤں وحشت بھی شامل ہو جاتی ہے۔ ملاحظہ ہو

"رات ہو گئی
بلب کی روشنی شب کی میت پر نوحہ کناں ہے
دور گلیوں میں کتوں کے رونے کی آوازیں
اک ماتم بے سبب کا پتہ دے رہی ہیں
راستے بے دلیل آرزوؤں کی مانند
الجھے ہوئے ——— ایک انجانی منزل کی جانب رواں ہیں
میں تنہا چلا جا رہا ہوں
مرے قدموں کی آواز مرے تعاقب میں ہے
کبھی میرا سایہ سمٹتا کبھی پھیلتا ہے
کبھی ایک سائے سے کچھ اور سائے نکلتے ہیں

چاروں طرف بھاگتے ہیں

میں دہشت زدہ ہوں

سبب کچھ نہیں ہے

مگر میرے اوہام صدیوں کی تاریخ سے

مرے ہمراہ ہیں

یہ اداسی اور دہشت زدہ نہیں ہے جو ہمیں مغربی ادب یا اپنے یہاں جدیدیوں کی تحریروں میں Fear اور Awe کی صورت میں نظر آتی ہے۔ یہ اداسی کوئی جذباتی ردعمل نہیں بلکہ اس کی ایک تاریخ ہے، ایک بنیاد ہے۔ یہ حرص و ہوا یا آزار نہیں بلکہ حرص و ہوا سے بلند طرز حیات کی یاد سے ابھرتی ہے سلیم اس یاد کے گھیرے میں کبھی اداس ہو جاتا ہے اور کبھی خوف زدہ۔ اس نے اپنی اس اداسی اور خوف زدگی کو کائنات میں جس موثر انداز میں بکھرا ہوا دکھایا ہے۔ وہ شاعری ہے۔ اس کے مصرعوں کا آہنگ اس کے احساس کا آئینہ ہے۔ یہ آہنگ خارجی اوزان اور بحور یا لکھوؤ سُر سے الگ داخلی رنگ اور ترنگ کی موسیقی ہے اور ہمارے خیال میں شعری ہیئت کے تجربوں کا ایک ہی جواز ہے اور وہ یہ کہ داخلی رنگ اور ترنگ کی لے کو ابھارا جائے۔ اب یہ لے خواہ آزاد و معرا نظموں کا روپ دھار لے یا نثری نظم کی صورت میں نئی نغمگی سے ہمیں روشناس کرائے بہر حال اندرونی رنگ اور ترنگ کا ہونا ضروری ہے۔ کاش نثری نظم کی تحریکوں کو چلانے والے اس بنیادی بات سے واقف ہوتے اور صرف خارجی اوزان و بحور سے آزادی کو اپنا مقصد نہ بنا لیتے۔ لفظوں کے پتھر لڑھکانا شاعری نہیں بلکہ احساس و خیال کے نشیب و فراز کو آواز کے اتار چڑھاؤ سے چمکانا شاعری کا مخصوص فریضہ ہے۔ سلیم احمد شاعری کے اس مخصوص فریضہ سے پوری طرح آگاہ ہیں چنانچہ ان کی نظم "مشرق ہار گیا" ان کی اس آگاہی کی شروع سے آخر تک نشاندہی کرتی ہے انہوں نے اپنی اس نظم میں بڑی خوبی سے داخلی آہنگ کا دامن تھامے رکھا ہے۔ نثری نظم کی تحریکیں چلانے والوں اور ہیئت کے نئے تجربے کرنے والوں سے مری درخواست ہے کہ وہ اس نظم کو بار بار پڑھیں۔ بغیر چھوڑیے اصل نظم کو دیکھئے کہ اس نظم میں اداسی اور دہشت کی تصویر کشی کس موثر انداز سے کی گئی ہے۔ اس موثر انداز میں آہنگ کی سحر کاری کے علاوہ سلیم کے حقیقت پسندانہ رویہ کو بھی بڑا دخل ہے۔ مثلاً اداسی اور دہشت کی تصویر کشی کا اختتام جن مصرعوں پر ہوا ہے انہیں ہم Master Strokes کہہ سکتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

اور سب کچھ نہیں
مگر مرے اوہام صدیوں کی تاریخ سے
مرے ہمراہ ہیں۔"

وہ حقیقتیں جن کا کھوج لگانا سلیم کی زندگی بن گیا ہے انہیں اوہام کہہ کر گزر جانا بڑے دل گردے کی بات ہے۔ ان مصرعوں میں اس نے حقیقت اور واقعیت دونوں کو ٹکرا کر تاثیر کا ایک جادو جگایا ہے۔ وہ حقیقتیں جن پر سلیم کو یقین کامل ہے فی الواقع لوگ انہیں اوہام کہتے ہیں اس نے اپنے دکھ کے بیان کے ساتھ ایک ہی زبان میں حقیقت کو اوہام سمجھنے والی روش کو جس طرح ظاہر کیا ہے وہ فن کارانہ چابک دستی کے ساتھ سلیم کے حقیقت پسندانہ رویہ کا پتہ دیتی ہے ہر چند وہ جسے حقیقت سمجھتا ہے اسے اس نے اوہام بغیر کسی احتجاج کے کہہ دیا ہے لیکن اس اعتراف سے پہلے اداسی اور تنہائی کی کیفیت اور اس کے بعد فکر انگیز گفتگو کا عالم اس کی داخلی کیفیت کا غماز ہے۔ اس نے یہ گفتگو ایک الجھی داڑھی والے شخص سے کرائی ہے:

"سنو وحشت ظلمات میں چاند کجلا گیا ہے
ستارے کہن سال زندانیوں کی طرح
جاں کنی میں گرفتار ہیں
اور سورج کو امید فردا نہیں
مرے چار جانب اندھیرے کی دیوار ہے
اندھیرا کہ جو وسعتوں میں زمیں بن گیا ہے
اندھیرا کہ جو رفعتوں میں فلک ہو گیا ہے
اندھیرا کہ جو ابن آدم کا مسکن رہا ہے
مرے دونوں ہاتھوں میں کچھ بھی نہیں
چہرے پہ ملی راکھ ہے
میں اس راکھ کو اپنے چہرے پہ مل کے کھڑا ہوں
خدا ہے تو فریاد رس ہو
خدا ہے تو فریاد رس ہو
خدا ہے تو فریاد رس ہو!

ان مصرعوں میں "اندھیرے" اور "راکھ" کے بلیغ استعاروں کے ساتھ خدا سے فریاد کرنا بتاتا ہے کہ سلیم نے جسے اوہام کہا ہے وہ حقیقتاً اوہام نہیں بلکہ ہر طرف پھیلے ہوئے اندھیروں نے اسے اوہام بنا دیا ہے۔ اس نظم میں اپنے تصورِ حقیقت کی وضاحت میں سلیم نے قریب کی بات دور سے اور دور کی بات قریب سے کرنے کے فن کو اپنایا ہے جس نے اس کی بات میں ایک عجیب اثر پیدا ہو گیا ہے۔

خدا سے فریاد کرتے وقت سلیم کا خیال مغربی مفکرین کی طرف جاتا ہے جو کہتے ہیں کہ خدا مر گیا ہے، خدا کھو گیا ہے یا خدا لمبے سفر پر چلا گیا ہے۔ ان سب خیالات کا اس نے تجزیہ کر کے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ دراصل انسان مر گیا ہے، انسان کھو گیا ہے یا انسان لمبے سفر پر چلا گیا ہے۔ شاعری میں تجزیہ ایک مشکل مرحلہ ہے کیونکہ تجزیہ اور شاعری باہم متضاد چیزیں ہیں لیکن سلیم نے اس تضاد کو ختم کرنے کیلئے اسے اپنے داخلی احساس کے الاؤ میں پگھلا کر تجزیہ کے کھردرے پن کو شعریت سے ہمکنار کر دیا ہے نظم کا وہ حصہ جہاں حقیقتِ انسان بیان کی گئی ہے دراصل اس نظم کی تخلیق کا اصل سبب ہے سلیم کے خیال میں عہدِ حاضر کے تمام مسائل اسی ایک تصور سے پیدا ہوئے ہیں چند مصرعے ملاحظہ ہوں

"سنو دوستو!

آدمی

وجود اور موجود کے درمیاں رشتۂ دید ہے

مقید سے مطلق کی جانب سفر ہے

اگر صاف کہہ دوں تو مطلق کا گھر ہے

مگر دوستو! رشتۂ دید گم ہو گیا ہے

ہمارا سفر اب مقید سے مطلق کی جانب نہیں ہے

مقید مقید میں محصور ہو کر

اسی تنگ زنداں کی حد ناپتا ہے

ہمیں مر چکے ہیں کہ مطلق کا گھر منہدم ہو چکا ہے 1

سلیم احمد کی نظر میں اوّلیت وجود کو حاصل ہے اور موجود کی حیثیت ثانوی ہے اور انسان وجود اور موجود کے درمیان رشتۂ دید ہے۔ سلیم احمد کے خیال کے خلاف مغرب کے جدید مفکرین موجود کو اول اور وجود کو ثانوی حیثیت دیتے ہیں۔ مثلاً وجودی مفکرین Existentionalist کا خیال ہے کہ انسان کا ہونا Existance اول ہے۔ اس کے بعد وہ اپنے انتخاب سے جو کچھ بنا

ہے گو وہ اس کا جوہر یا اصل وجود ہے۔ اگر ہم وجودی فلسفہ کا بغور مطالعہ کریں تو آخری نتیجہ میں وجود مطلق Pure being کا انکار ہو جاتا ہے اور کلی حقیقت موجود Existance اور ہونا Becoming تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ ہر چند اس دبستان کے کچھ مفکرین خدا کے قائل ہیں لیکن ان کے نظام فکر میں ان کا یہ اقرار بالکل بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ اسی طرح مغرب کے دوسرے مفکرین بھی انسان کی عظمت سے آگے کچھ دیکھنے سے قاصر ہیں۔ یہ تمام مفکرین اگر خدا، وجود مطلق، خیال مطلق، عالم امثال یا ماورا کا ذکر بھی کرتے ہیں تو وہ ذکر برائے بیت ہوتا ہے جیسا کہ عسکری صاحب نے اپنی کتاب "جدیدیت" میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ سلیم احمد نے مغرب کی اس فکر کو انسان کی موت ٹھہرایا ہے اور اپنے اس خیال کو طرح طرح سے اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ اگر انسان صرف مادی دنیا تک محدود ہو کر رہ جائے تو وہ شرف انسانیت سے محروم ہو جاتا ہے اور اس کی حیثیت کہیں گدھے کی ہوتی ہے اور کہیں بھیڑیے کی اور کہیں لومڑی کی، مثلاً اس نے ایک ڈنر پارٹی کا نقشہ کچھ اس طرح پیش کیا ہے:

ایک دن رات کو میں ایک ڈنر میں پہنچا
نو بجے ہوں گے کہ اک دوست کے گھر میں پہنچا
روح تھرا گئی اس طرح کا منظر دیکھا
جھک گئی آنکھ تو کوشش سے مکرر دیکھا
ہو گیا سنگ نما دیدۂ حیراں کیا کیا
کرسیوں پر نظر آئے مجھے حیواں کیا کیا
گھاس کی کرسی پر بیٹھا ہوا خر کھاتا ہے
جہل کے نوش سے دانش کا بڑ کھاتا ہے
پہلوئے نحس میں لنگور ہے اک حور لیے
لومڑی بیٹھی ہے اک خوشۂ انگور لیے
سوپ اشکوں کے سڑپتا ہے وہ اجگر بیٹھا
رس نگاہوں کا نگلتا ہے وہ بندر بیٹھا
دیکھ اک سمت میں وہ مغز ہنر کھاتا ہے
بھیڑیا پنجوں کے بل قاش جگر کھاتا ہے

سلیم کی نظر میں عہد جدید کے انسان کی یہ صورت ہے اور وہ اس حال کو مغرب کی مادی فکر کی بدولت پہنچا ہے۔ اس حیوان سرشت انسان کو دوبارہ انسان بنانے کا سلیم کے خیال میں ایک ہی طریقہ ہے اور وہ طریقہ ہے انسان کے ماوراء سے تعلق کو دوبارہ بحال کرنا جس کے لیے مشرق کی روایتی فکر کی تجدید بہت ضروری ہے۔ سلیم احمد نے اپنی پوری نظم میں اسی نقطے کو روشن کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے اپنی اس کوشش میں مجرد فکر سے کام نہیں لیا ہے بلکہ ہر جگہ عالم مشہود و محسوس کو پیش نظر رکھا ہے۔ یوں بھی وہ کبھی خیالی گھوڑے دوڑانے کا قائل نہیں رہا بلکہ ہر طرح کی تخلیقی تحریر میں زندگی کے اصل تجربہ کو اہمیت دیتا ہے۔ اس نظم میں اس نے اپنے خیال کو روزمرہ زندگی سے پوری طرح ربط دے کر پیش کیا ہے مثلاً مغرب کا اثر کس کس طرح قبول کیا جا رہا ہے۔ اس بات کو اس نے ہر طبقہ کے لوگوں میں تلاش کیا ہے اور اسے اپنے جذبہ اور احساس میں لپیٹ کر پیش کیا ہے اور پھر اپنے جذبہ اور احساس کا پس منظر بھی بڑی چابکدستی سے اجاگر کر دیا ہے اور بتایا ہے کہ وہ ایک چھوٹی سی بستی کھیولی میں پیدا ہوا تھا۔ اس کا تعلق ایک چھوٹے زمیندار گھرانے سے تھا۔ اس کے گھر کا ماحول مذہبی تھا اس کے والد کا انتقال بچپن ہی میں ہو گیا تھا۔ یہ سب وہ عناصر ہیں جن سے اس کی شخصیت بنی ہے اور اس کی فکر تشکیل پائی ہے۔ تقسیم ہند کا واقعہ، ہجرت کا مرحلہ، قائداعظم سے تعلق اور پاکستان سے گہری وابستگی کا اظہار بھی اس نے بالکل حقیقت پسندانہ انداز سے کیا ہے۔

یہی وہ سب خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے اس کی نظم "مشرق ہار گیا" کو ہماری شاعری میں منفرد اہمیت حاصل ہے۔ خیال کی سطح پر اس سے اختلاف تو ممکن ہے لیکن شعری تخلیق کے طور پر اس کی اہمیت سے انکار سراسر ناانصافی ہو گی۔

عارف ثاقب

سلیم احمد کی طویل نظم

"مشرق" کا مطبوعہ حصہ

سلیم احمد نے ۱۹۷۱ء میں ایک طویل نظم "مشرق" لکھنا شروع کی۔ یہ نظم سلیم احمد کے آخری زمانے کی یادگار اور ان کی زندگی کی پہلی طویل منظوم کاوش ہے۔ اس نظم کے جستہ جستہ حصے "تخلیقی ادب" کے شمارہ نمبر ۲ میں شائع ہوئے ہیں۔ لیکن ابھی اس نظم کے پورے تناظر کا اندازہ ادبی حلقوں کو نہیں۔ یہ تقریباً چودہ ہزار مصرعوں پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جس میں سلیم احمد نے زندگی کے ان تمام مسائل جہتوں اور خیالات و تصورات کے تمام بنیادی رخوں کو سمیٹا ہے کہ جن سے ان کی زندگی عبارت رہی۔ اسے یہ نظم بڑی حد تک اردو کی طویل ترین نظم ہے اور اس کا بنیادی موضوع فرد اور اجتماع کے رشتے سے بیسویں صدی کے تمام بنیادی مسائل ہیں۔

یہ نظم ابھی تمام کی تمام شائع نہیں ہوئی البتہ اس طویل نظم کا ایک حصہ بعنوان "مشرق ہار گیا" تخلیقی ادب کے شمارہ نمبر ۳ میں شائع ہوا۔ ہم یہاں اسی مطبوعہ حصے پر اظہارِ خیال کریں گے۔

"مشرق ہار گیا" میں سلیم احمد نے مشرق کے اس رویے پر دکھ اور کرب کا اظہار کیا ہے کہ مشرق نے اپنی اقدار وحیات سے روگردانی کر کے مغربی طرزِ احساس کو اپنی تمام روح پر حاوی کر لیا ہے۔ انگریزوں نے جس چابک دستی سے سیاسی فتح حاصل کرنے کے بعد مسلمانوں کی تہذیبی زندگی پر غلبہ حاصل کیا۔ اور پھر مسلمانوں نے جس طرح اپنی بنیادی تعلیمات سے انحراف کیا ہے۔ سلیم احمد کی طویل نظم "مشرق" کا یہ حصہ یعنی "مشرق ہار گیا" انہی جذبات کا بھرپور اظہار ہے۔ سلیم احمد کے نزدیک بیدل، حافظ، وارث شاہ، بلھے شاہ اور بابا فرید مشرق کے باسیوں کو یاد نہیں رہے بلکہ شیکسپیئر اور رولکے کی بلتیں ان کی روح پر چھا گئی ہیں۔ اکبر اور اقبال جو سلیم احمد کے نزدیک ہمارے تہذیبی ورثے کی علامات ہیں

اور جنھوں نے تہذیبی جنگ میں مغربی تہذیب کے خلاف معرکے بھی انجام دیے لیکن ان تمام کوششوں کے باوجود مشرق اپنی روح کے اندر ہار گیا۔

نظم کے اس بند کو ملاحظہ فرمائیں کہ کس طرح سلیم احمد مغربی تہذیب کا مشرقی تہذیب پر تسلط متصور کرتے ہیں اور انہی حقائق کے پیش نظر وہ بڑے حوصلے سے مشرق کی شکست کا اعتراف بھی کرتے ہیں لیکن اس اعتراف کی تہ میں دکھ اور کرب کی گہری پرچھائیں بھی ہیں۔

کپلنگ نے کہا تھا۔

مشرق مشرق ہے

اور مغرب مغرب ہے

اور دونوں کا ملنا ناممکن ہے

لیکن مغرب مشرق کے گھر آنگن میں آپہنچا ہے

میرے بچوں کے کپڑے لندن سے آتے ہیں

میرا نوکر بی بی سی سے خبریں سنتا ہے

میں بیدل اور حافظ کے بجائے

شیکسپیئر اور رلکے کی باتیں کرتا ہوں

اخباروں میں

مغرب کے چکلوں کی خبریں اور تصویریں چھپتی ہیں

مجھ کو چگی داڑھی والے اکبر کی کھسیانی ہنسی پر رحم آتا ہے۔

اقبال کی باتیں (گستاخی ہوتی ہے) مجذوب کی بڑ ہیں

وارث شاہ اور بلھے شاہ اور بابا فرید؟

چلئے جانے دیجئے ان باتوں میں کیا رکھا ہے

مشرق ہار گیا۔

جناب احمد ہمدانی صاحب نظم کے اس بند کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ان مصرعوں میں جس احساس کی صورت گری ہوتی ہے۔ اس کے پس پشت خالص مشرقی ماورائی تصور حقیقت کارفرما ہے۔ لیکن یہ تصور حقیقت اصل صورت حال سے آنکھیں چراتا نظر نہیں آتا۔"

مشرق کی یہی شکست سلیم احمد کو مشرق کی ان سربرآوردہ شخصیتوں کی یاد دلاتی ہے جو مشرق کی عظمت کی ضمانت تھیں۔ سلیم احمد کو مشرق کی شکست انسانیت کی شکست نظر آتی ہے۔

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی نے اپنی کتاب "تہذیب و تخلیق" میں یک جگہ لکھا ہے کہ انگریزوں نے برصغیر میں سیاسی فتح حاصل کرنے کے بعد تہذیبی جنگ لڑی۔ لیکن مسلمان اپنی تہذیب اقدار کی حفاظت نہ کر سکے۔ وہ لکھتے ہیں کہ اکثر سیاسی فاتحین تہذیبی غلام بن جایا کرتے ہیں لیکن ہمارے یہاں ایسا نہیں ہوا انگریزوں نے سیاسی فتح بھی حاصل کی اور تہذیبی بالادستی بھی یہی تہذیبی زندگی کی وہ شکست ہے جو سلیم احمد کو رلاتی ہے۔ مغرب کے کتے ان سے افضل سمجھے جانے لگے جو اکبر اعظم کو ظل اللہ کہتے تھے۔ سلیم احمد کا یہ کہنا درحقیقت مشرق والوں کا مغرب کی حقیر ترین شے کو اپنی اعلیٰ ترین ہستیوں پر فوقیت دینا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں سلیم احمد کے نزدیک مشرق اپنی روح کے اندر ہار گیا۔

ملاحظہ ہو نظم کا یہ بند:

لیکن مشرق اپنی روح کے اندر ہار گیا
قبلا خان تم ہار گئے
اور تمہارے ٹکڑوں پر پلنے والا
لالچی مارکوپولو
جیت گیا ہے
اکبر اعظم تم کو مغرب کی جس عیّارہ نے تحفے بھیجے تھے
اور بڑا بھائی لکھا تھا
اس کے کتے ان لوگوں سے افضل ہیں
جو تمہیں مہابلی اور ظل اللہ کہا کرتے تھے۔

مشرق اور مغرب کا موازنہ کرتے ہوئے سلیم احمد مشرق کو اعلیٰ روحانی قدروں کے مترادف سمجھتے ہیں جبکہ مغرب ان کے نزدیک جذباتی اور جبلی قدروں کی ترجمانی کرتا ہے۔ مشرق کی بنیادیں روحانیت پر استوار ہیں جبکہ پورا مغربی طرز احساس مادیت کا حامل ہے۔ مشرق اسی مادیت سے بلند ہو جانے کا نام ہے۔

نظم کے اس بند میں سلیم احمد نے دو باتیں کہی ہیں ایک یہ کہ مشرق نمائندگی کرتا ہے روحانی

ترفع کی جبکہ مغرب روحانیت کے بجائے جبلتوں کا اسیر ہے۔ دوسری بات یہ کہ مشرق کی دانش اور روحانی برتری کے سورج مشرق سے بلند ہوتے رہے۔ مشرق میں بڑی بڑی تہذیبوں نے جنم لیا جن کی بنیادیں روحانیت پر قائم تھیں۔ سورج کا مشرق سے نکلنا سلیم احمد کے نزدیک مشرق کا اپنی روشنی سے پوری دنیا کو منور کرنا ہے جبکہ مغرب کا جذباتی جبلی اور مادی سورج مشرق کے روحانی اور بلند تر خصوصیات کے حامل سورج کو نگل گیا۔ ملاحظہ ہو یہ بند اور دیکھیں کہ کس طرح سلیم احمد نے مشرق کی شکست کی وجوہات بیان کی ہیں اور کتنے کرب سے ان اقدار کے کھو جانے کا اظہار کیا ہے :

مشرق کیا تھا

جسم سے اوپر اٹھنے کی اک خواہش تھی
شہوت اور جبلت کی تاریکی میں
اک دیا جلانے کی کوشش تھی

میں سوچ رہا ہوں
سورج مشرق سے نکلا تھا
مشرق سے جانے کتنے سورج نکلے تھے
لیکن مغرب ہر سورج کو نگل گیا

میں ہار گیا ہوں
میں نے اپنے گھر کی دیواروں پر لکھا ہے
"میں ہار گیا ہوں"
میں نے اپنے آئینے پر کالک مل دی ہے
اور تصویروں پر تھوکا ہے
ہارنے والے چہرے ایسے ہوتے ہیں

سلیم احمد کی روح ایک ایسے تضاد کے زخم سے تڑپ رہی ہے جسے مشرق نے بغیر حل کیے قبول کر لیا ہے۔ انگریز اپنے کتوں کا نام ٹیپو رکھتا ہے جبکہ ہمارے نزدیک یہ نام متبرک ہے اور ہم اپنے بچوں کا نام ٹیپو رکھتے ہیں۔ لیکن ہم انگریزوں کا تتبع بھی کرتے ہیں لہذا ان کی تقلید میں اپنے کتوں کا نام بھی ٹیپو رکھتے

ہیں اور یہی ہمارا تہذیبی تضاد ہے۔ نظم کے اس بند میں ایک روایت کا تسلسل بھی ہے اور آنے والی نئی تہذیب کے اثرات بھی ۔ بند ملاحظہ ہو:

میں روح کے اندر
اک ایسا گہرا زخم لگا ہے
جس کو بھرنے کے لیے
صدیاں بھی ناکافی ہیں
میں اپنے بچے اور کتے
دونوں کو ٹیپو کہتا ہوں

سلیم احمد نے اس پوری صورت حال کو ایک جلا دینے والی اور ختم کرنے والی نفرت سے ہم آہنگ کر دیا ہے ۔ جب تک نفرت اور غصہ وجود میں سرایت نہیں کرتا یہ بھیانک صورت حال ختم نہیں ہو سکتی سلیم احمد نے ماضی اور حال کو مربوط کرتے ہوئے "شعور کی رو" کی تکنیک کو اس نظم میں برتا ہے سلیم احمد کا خیال ہے کہ مشرق کے تابناک ماضی کے برخلاف آج اس کا حال ناگفتہ بہ ہے۔ آج کے "مسخرے دانشور" اور "گنجے افسر" جبلی سطح پہ زندگی بسر کرتے ہیں اور حصول لذت ، رشوت اور دفتری سازشوں کے علاوہ زندگی سے بالکل لاتعلق نظر آتے ہیں۔ سلیم احمد کہتے ہیں:

میٹرو پول میں برنس زرینہ کا شو ہے
چلو گے
نہیں یار
ان تین پیسوں کی شاہزادیوں سے
میرا جی بھر چکا ہے
وہاں کون ہوگا
وہی مسخرے
جن کی دانشوری سے میں تنگ آ گیا ہوں
وہی گنجے افسر جنہیں عورتوں
رشوتوں دفتری سازشوں

کے سوا
کوئی موضوع نہیں ہے

اسی بنا پر شاعر کے ہاں بیزاری اور تنہا رہنے کی خواہش بڑی شدید ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ تنہائی ماضی سے قطع تعلق ہونے کی وجہ سے خوف میں تبدیل ہو جاتی ہے:

تنہا رہنے کی خواہش
واحد خواہش ہے
جو اپنے اندر پاتا ہوں
اور تنہائی سے ڈرتا بھی ہوں
اکثر لوگوں کا سرمایہ یادیں ہوتی ہیں
مجھ کو کوئی بات یاد نہیں آتی

آگے چل کر شاعر نے مشرق کے سورج کی موت دکھائی ہے جو درحقیقت علامتی طور پر روشنی اور فکر و دانش کے خاتمے کا احساس ہے۔ احساس کی دھیمی آگ میں پگھلنے کی کیفیت جس میں غصہ بھی شامل ہے نظم کے مندرجہ ذیل حصے میں اپنی تمام تر انفرادیت کے ساتھ موجود ہے:

سورج آہستہ آہستہ
اپنے لمبے سفر کو طے کرتا
گھر کی دیواروں پر آپہنچا ہے
سائے لمبے ہونے لگے ہیں
دور اُفق پر آگ لگی ہے
سورج اس آگ میں جل جائے گا

گھٹتے بڑھتے سائے مجھ کو گھیر رہے ہیں
میں ان کے نرغے میں ہوں
خوف اور دہشت سے کانپ رہا ہوں
جیسے طوفانوں کے جھکڑ ہیں

پودے کانپ اٹھتے ہیں۔

جناب احمد ہمدانی صاحب نظم کے اس حصے کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ان اقتباسات میں آپ کو احساس کی آنچ میں پگھلنے کی ایک عجیب سی کیفیت کا اندازہ ہوگا۔ یہی کیفیت سلیم احمد کی شاعری کا جوہر ہے۔ بنیادی طور پر یہ نظم خیال کی نظم ہے۔ لیکن خیال میں احساس کو اس طرح شامل کر دیا گیا ہے کہ احساس اور خیال دونوں ایک ہوگئے ہیں۔ خیال اور احساس کی اس یکجائی سے نظم میں حسن کے ساتھ آہستہ آہستہ دلوں کے تاروں کو چھیڑنے والی تاثیر بھی پیدا ہوگئی ہے۔"[۱۳]

آگے چل کر شاعر پیغمبرانہ لہجے میں کچھ پیشگوئیاں کرتا ہے کہ مغربی تہذیب کے قید خانے میں مشرق کی روشنی کی علامتیں گرفتار ہیں اور ان کی رہائی کی کوئی توقع نہیں۔ آج کا آدمی حقیقت کی درست تعبیر نہیں کر رہا ہے یعنی حقیقت یہ ہے کہ ہم اپنی تہذیبی قدریں کھو چکے ہیں۔ خدا زندہ ہے جبکہ ہم خود اندر سے مر چکے ہیں اور بے سمت ہو گئے ہیں۔ ہمارا سفر مقید سے مطلق کی طرف تھا مگر ہم مقید کی سمت رواں دواں ہیں۔ خدا کی طرف ہمارا سفر نہیں یہاں پیشگوئی یہ ہے کہ خدا زندہ ہے جبکہ انسان مر چکا ہے۔

چیدہ چیدہ مثالیں ملاحظہ ہوں:

یہاں آؤ اور میری باتیں سنو
سنو دشت ظلمات میں چاند کجلا گیا
ستارے کہن سال زندانیوں کی طرح
جانکنی میں گرفتار ہیں
اور سورج کو امید فردا نہیں ہے
میرے چاروں جانب گھٹا ٹوپ اندھیرے کی
دیوار ہے۔

حقیقت جو میں دیکھتا ہوں
وہ یہ ہے
کہ ہم کھو گئے ہیں۔

ہمیں ایک پُر ہول
صبر آزما
سمت و منزل سے عاری
سفر پر روانہ ہوئے ہیں
ہمیں مر چکے ہیں

ہمارا سفر
اب مقید سے مطلق کی جانب نہیں ہے
مقید، مقید میں محصور ہو کر
اسی تنگ زندان کی حد ناپتا ہے
ہمیں مر چکے ہیں
کہ مطلق کا گھر منہدم ہو چکا ہے

مغربی تہذیب کے زیرِ اثر ہمیں فطری چیزیں بھی مصنوعی دکھائی دیتی ہیں چنانچہ فطرت اور روحانیت کے زیرِ سایہ مشرق کی روح کے اندر جو تخلیقی رویے تھے، سلیم احمد کے نزدیک وہ ختم ہو چکے ہیں اور اسی لیے ہم خدا کے منکر ہیں اور اعلیٰ حقیقتوں کو تسلیم نہیں کرتے۔

"مشرق ہار گیا" کے اس حصے یعنی "مکاشفہ" میں منظر یک لخت بدل جاتا ہے۔ شاعر تصور میں میدانِ حشر کو دیکھتا ہے اور بے ساختہ پوچھ اٹھتا ہے کہ فتح و نصرت کب ہو گی؟

"خداوندا تیری نصرت کہاں ہے
فتح کتنی دور ہے"۔
اور یکایک یوں ہوا
جیسے کہ میری آنکھ نے دیکھا
کہ اک فوجِ گراں کا کوچ ہے
کوہ و بیابان میں
اور اس کے پاؤں کی سنگین دھمک سے
سینۂ گیتی میں لرزہ ہے

"مشرق ہار گیا" کے تیسرے ٹکڑے "نام کا سفر" میں سلیم احمد موجودہ صورت حال پر تبصرہ کرتے ہیں یعنی مغربی تہذیب کے اثرات میں ہم اپنا نام اور شناخت بھول گئے ہیں۔ لوگ خود اپنے ناموں سے بیزار ہیں اور نام سے بیزار ہونے کا یہ تصور بھی مغرب ہی سے مستعار ہے۔ یہاں سلیم احمد اپنے ذاتی تجربہ سے ہجرت کے واقعے کو مربوط کرتے ہیں اور حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی مکے سے مدینے کی ہجرت کو اپنے ذاتی تجربے سے ملاتے ہیں۔

نظم کا آغاز مشرق کی شکست سے ہوتا ہے لیکن مشرق کی شکست کے بعد ایک موقع وہ آیا کہ جب مسلمان اپنی زندگی کو از سر نو نئے سانچے میں ڈھال سکنے کے قابل ہوئے۔ وہ اس قابل ہوئے کہ نیا عزم لے کر قوم کی تشخیص کریں۔ ایک نئی تہذیب کی علامتیں وجود میں آئیں۔ مہاجر کا مہاجر ہونا، زمین کا مہاجر کو بخوشی قبول نہ کرنا، شناخت کے مسئلے کا پیدا ہونا ان تمام باتوں کے باوجود نظم رجائیت پر ختم ہوتی ہے۔ تاریخ کی تمام یادیں جو اب قصہ پارینہ ہو چکی ہیں اور رنج و الم کے باوجود آخر میں یہ پتا چلتا ہے کہ شاعر کے پاس ایک عزم ہے جو صلہ ہے جس کے سہارے وہ زندہ ہے۔ وہ اپنے اور دوسروں کے درمیان لا الٰہ کا رشتہ دیکھتا ہے۔ مہاجر اس سرزمین کو اسی کلمے کے حوالے سے قبول کرتا ہے اور یہ بذات خود آدمی کی پہچان اور تہذیب کا سوال ہے کہ وہ زمین یا کلمے کے حوالے سے پہچانا جائے گا۔

"مشرق ہار گیا" میں موجود تینوں حصے موجودہ زمانے کی صورت حال پر روشنی ڈالتے ہیں یعنی بے سمت سفر، اصل حقیقت کو پہچاننے سے انکار، خدا کے وجود سے انکار، نیز یہ کہ لوگوں کو صحیح بات سے آگاہ کرنے والا پاگل متصور کیا جاتا ہے۔ شاعر کے نزدیک یہ لوگ غیر تخلیقی، بنجر پن کی علامات ہیں جو مرد دانا کو پاگل کہتے ہیں گویا ایک طرف مشرق ہار گیا اور دوسری طرف پاکستان میں ہجرت سے پیدا ہونے والا شناخت کا مسئلہ ہماری روحوں کو زخمی کر گیا جو اپنے طور پر ایک شکست ہے۔ لوگ ایک بنجر عمل میں مبتلا ہوئے جس سے منزل کی بے یقینی کا تصور وجود میں آیا۔ سلیم احمد کے نزدیک ہجرت کے بعد شناخت کے اس مسئلے کا پیدا ہونا درحقیقت مشرق کا ہارنا ہے جس سے زندگی کی معنویت گم ہو کر رہ گئی ہے۔

جہاں تک نظم کے اسلوب کا تعلق ہے تو اسے یکسانیت سے بچانے کے لیے مختلف بحور میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ کیونکہ ایک ہی بحر کا استعمال اتنی طویل نظم میں اکتاہٹ طاری کر دیتا ہے۔ بحور کی آمیزش نظم کی تازگی کو جلا بخشتی ہے۔ کہیں کہیں ڈرامائی عنصر بھی پایا جاتا ہے۔ تشبیہ استعارات اور تراکیب بہت کم استعمال کی گئی ہیں اور اگر استعمال ہوئی بھی ہیں تو نہایت سادگی کے ساتھ۔ گویا یہ نظم سہل ممتنع کی ایک عمدہ مثال پیش کرتی ہے۔ علاوہ ازیں انہوں نے اس نظم میں "شعور کی رو" کی تکنیک بھی استعمال کی ہے

اور اب آخر میں اس نظم کے بارے میں جناب آحمد ہمدانی صاحب کی ایک مجموعی رائے ملاحظہ ہو

"سلیم احمد کی طویل نظم کا یہ حصہ "مشرق ہار گیا" اس کے عمر بھر کے فکر و احساس کا حاصل ہے۔ غالب، سر سید، حالی، علامہ اقبال اور مولانا مودودی وغیرہ سے اس کے اختلافات بھی نوعیت کے اختلاف نہیں ہیں بلکہ ان اختلافات کے پس پشت تصور حقیقت کا اختلاف کارفرما ہے۔ انگریزوں کی آمد سے پہلے برصغیر میں ایک معاشرہ قائم تھا جس کا تصور حقیقت ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی حقیقت واحدہ پر استوار تھا۔ حقیقت واحدہ کے اس تصور میں ہندو اور مسلمان دونوں قومیں برابر کی شریک تھیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ دونوں قومیں اس حقیقت واحدہ تک پہنچنے کے لیے مختلف راستوں کو اپنائے ہوئے تھیں۔ یہ مختلف راستے ان کی شناخت تھے جب کہ ماورائی حقیقت واحدہ ان کے باہمی ملاپ کی بنیاد تھی۔ انگریزوں کی آمد سے اس تصور حقیقت کو دھچکا لگا اور مغربی خیالات و افکار نے ایک نئے طرز احساس کو جنم دیا۔ مسلمانوں میں سر سید اور ہندوؤں میں راجہ رام موہن رائے وغیرہ نے مغربی خیالات و افکار معاشرتی ڈھانچے میں شامل کرنے پر زور دیا اور برصغیر کے لیے اسے ایک نیک شگون سمجھا۔ ان بزرگوں نے مغرب کی ترقی کو للچائی ہوئی نظروں سے تو دیکھا مگر وہ یہ بھول گئے کہ یہ ترقی جس انسانی رویے کی متقاضی ہے وہ مشرق کے مجموعی مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہے مشرقی اقوام کے نزدیک بالعموم اور مسلمانوں کے لیے بالخصوص زمینی حالات راستے کے موڑ ہیں منزل نہیں۔ جبکہ مغرب کے افکار کے مطابق زمینی حالات ہی منزل ہیں۔ یہ فرق کوئی معمولی فرق نہیں ہے۔ اسی فرق کی بنا پر سلیم احمد مشرق اور مغرب کے ملاپ کو ناممکن سمجھتے رہے۔" [۲۹]

حواشی

۱؎ تخلیقی ادب، شمارہ نمبر ۳ ضمیمہ نمبر ۴ء

۲؎ تہذیب و تخلیق، ص: ۸۹

۳؎ تخلیقی ادب، شمارہ نمبر ۳، ص: ۶ء

۴؎ تخلیقی ادب کے شمارہ نمبر ۳ سے اقتباس، ص: ۱۷ ـ ۲ء

اے حرفِ اعتبار میں سچ بولتا رہوں

بچّوں کی طرح نازِ صداقت کیے بغیر

نثر

سلیم احمد

اسلامی زندگی
مع
چھ رنگین ناچوں کے

میں ایسے موضوعات پر گفتگو نہیں کرنا چاہتا جو مولانا مودودی کو زیب دیتے ہیں یا جن پر عہد جدید کے متکلم جناب غلام احمد پرویز صاحب علم و فکر کے دریا بہا رہے ہیں۔ اقبال آخری مفکر تھا جسے میں نے اسلام کے ترجمان کی حیثیت سے پڑھا اور ہمیشہ ایسے کرب میں مبتلا پایا جس کی نوعیت بیشتر سیاسی تھی۔ جذبہ کی بے پناہ قوت کے ساتھ اس نے اپنی ساری صلاحیت اس امر پر صرف کر دی کہ مسلمان اپنے ملی وجود کو پہچانیں اس کا پیغام خودی، اس کی شاہینیت اس کی قوت پرستی سب کا مقصود و منشا صرف ایک تھا کہ مسلمان عددی اکثریت سے مرعوب نہ ہوں۔ اس نے اسلام کی ابدی اور سرمدی حقیقتوں سے زیادہ اسلام کی عملی تفسیر کو پیش نظر رکھا۔ اقبال کی یہی عملیت تھی جس نے پاکستان کی تخلیق کی۔ یہی اس کی قوت تھی اور شاید کمزوری بھی۔ عملی فلسفہ ہمیشہ کسی مقصد کے حصول کو اپنی منتہا قرار دیتا ہے۔ اور یہ اس کی ازلی و ابدی تقدیر ہے کہ حصول مقصد کے ساتھ ہی مضمحل ہو جاتا ہے۔ ہمیں افسوس کے باوجود جرأت مندی سے اس حقیقت کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ اقبالیت، اقبال اکیڈمی کے باوجود ۷ برس ہی میں عہد گزشتہ کی چیز بن گئی۔ ذوق عمل کے پرستاروں کو ایسی حقیقتوں کے اثبات سے ڈرنا نہیں چاہیے۔

اس مضمون میں اقبال میرا موضوع نہیں ہے۔ اس کا ذکر میں نے صرف ایک رجحان کے مطالعہ کی غرض سے چھیڑا ہے۔ یہ کیا بات ہے کہ پاکستان ایک مذہبی تصور پر تخلیق ہوا لیکن فوراً ہی اس کی معاشرت تیزی سے ایک ایسی منزل کی طرف گامزن ہو گئی جس کا رخ بہرحال کعبہ کی طرف تھا۔ یقینی طور پر میں رنیاتی منظر کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ مسلمان نماز نہیں پڑھتے

تو برا کرتے ہیں۔ لیکن اس بات کی تعریف ضرور ہونی چاہیئے کہ "مسلمانوں نماز پڑھو" کا پیغام بسوں میں ضرور لکھواتے ہیں۔ مسجدوں کی تعداد بھی روز افزوں ہے روزہ نہیں رکھتے تو کیا ہوا۔ ہوٹلوں پر پردہ ٹانگ کر رمضان کا احترام ضرور کرتے ہیں اس کے باوجود اگر کچھ لوگ دینیات سے مسلمانوں کی لاپروائی کی شکایت ہے تو وہ جانیں۔ میری گفتگو کسی اور فضا میں ہے۔ میں اس ہمہ گیر تحریک کا ذکر کر رہا ہوں جو زندگی اور اس کے عوامل کی تشریح اسلام کی روشنی میں کر رہی تھی۔ ضرب کلیم میں اقبال نے عصر حاضر کے خلاف اعلان جنگ کیا تھا۔ جہاں تک میرے حقیر علم و فہم کا تعلق ہے یہ اعلان جنگ مغربی تہذیب کے بنیادی تصورات کے خلاف تھا۔ اور پاکستان کو اس جنگ کا آخری مورچہ بننا تھا۔ پاکستان کو اس لیے کہ اس کی تصوری بنیاد ہی اس مسئلہ پر تھی دوسرے اسلامی ملک اس میں شریک ہو سکتے تھے۔ مگر صرف پاکستان کی قیادت میں، کیونکہ اسلام کی جس تشریح کو ہم نے اپنے سینہ سے لگایا تھا۔ وہ ایک ایسے تاریخی شعور کا نتیجہ تھا جس نے ایک طویل راہ سفر طے کی تھی۔ اور مجدد الف ثانی سے لے کر شاہ ولی اللہ، سید احمد بریلوی، اسماعیل شہید اس کے بعد سرسید، محمد قاسم نانوتوی اور شبلی سے آگے بڑھ کر اقبال تک پہنچا تھا۔ ظاہر ہے کہ پاکستان ہی کو اس تاریخی شعور کا امین بننا تھا۔ نہ کہ ان ممالک کو جن میں سے ایک کے ثقافتی وفد نے اقبال کی قبر پر چادر چڑھاتے ہوئے "علما ایہ ایم" کہہ کر اس کے شعور ملی کی نفی کی اور قومیت کے ایک ایسے تصور کا اثبات کیا جس کے خلاف اقبال نے زندگی بھر جہاد کیا تھا۔ لیکن ہوا یہ۔ حقیقت "تلخ" ہے مگر تسلیم کیے بغیر چارہ بھی نہیں کہ پاکستان نے اس امانت کا حق ادا نہیں کیا۔ میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ پاکستان نے اسے قبول کرنے سے انکار کر دیا کہ انکار بجائے خود اثباتی رویہ کی طرف ایک قدم ہوتا ہے۔ انکار کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ پاکستان کسی نئے شعور کی تلاش میں ہے۔ پاکستان نے انکار نہیں کیا صرف یہ کیا کہ اس امانت کی طرف سے لاپروائی کا رویہ اختیار کر لیا۔ پتا نہیں ارتداد اور منافقت صرف رسول کریمؐ کے زمانہ کی چیزیں تھیں۔ یا موجودہ دور میں بھی ان کے کوئی معنی ہیں۔ اگر ہیں تو میں اپنے محترم بزرگ جناب قدرت اللہ شہاب صاحب سے ان کے معنی ضرور پوچھنا چاہتا ہوں۔

یہ تو بالکل ٹھیک ہے کہ پاکستان کا مقصد اسلام کے سیاسی، معاشی اور معاشرتی نظام کا ایک ایسا تجربہ تھا جو عہد جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو اور اس مقصد کے تحت ہمارا اولین فرض یہ ہے کہ ہم اپنی زندگی کو اسلامی بنا لیں مگر اسلامی زندگی کے معنی کیا ہیں اور کیا وہ اس تجربہ کے

بنیادی خدوخال اجاگر کیے بغیر تشکیل پاسکتی ہے؟ حدیث شریف میں آیا ہے کہ مومن سے ہمیشہ ظن نیک رکھنا چاہیے۔ اس لیے میں اس پیغام کا مقصد یقیناً یہ نہیں سمجھتا کہ ہم میں سے ہر شخص کو چھوٹا موٹا مولانا احتشام الحق بن جانا چاہیے۔ لیکن اگر اس کے کچھ اور معنی ہیں تو وہ اتنے مبہم ہیں کہ کوشش اقتشام کے باوجود واضح نہ سہی کوئی دھندلی سی تصویر بھی سامنے نہیں آتی۔

جواباً کہا جاسکتا ہے کہ یہ معاملہ آزادیٔ فکر و نظر کا ہے۔ ہر شخص کو آزادی ہے وہ اسلامی زندگی کا جو بھی تصور رکھتا ہو اس کے مطابق بن جائے۔ اور یہ آزادیٔ فکر و نظر کی بات اتنی خوبصورت ہے کہ میں ہمیشہ اس پر لوٹ پوٹ ہو جاتا ہوں اور جوشِ عقیدت میں اس کی ضمانت دینے والے پر فوراً ایمان لے آتا ہوں۔ لیکن اگر معاملہ صرف اتنا ہی ہے تو اس میں کسی پریشانی کی کوئی بات نہیں ہے ہر شخص کا انفرادی معاملہ ہے کہ وہ اپنے ضمیر کے مطابق جو کچھ بننا چاہتا ہے بن جائے۔ خدا چاہے تو عاقبت بخیر ہوگی۔ البتہ اگر عاقبت کے ساتھ دنیا کے بخیر ہونے کی بات بھی مدنظر ہے تو اس پیغام کے سلسلہ میں بہت سی باتوں پر غور کرنا پڑے گا۔ جو خواہ اتنی بڑی نہ ہوں جتنی آزادی فکر و نظر کی ترکیب ہے لیکن بہرحال اتنی اہم ضرور ہیں کہ ہم جیسے چھوٹے موٹے آدمی انہیں حل کیے بغیر رات کی روٹی نہیں کھا سکتے۔ مسلمان بننا تو بہت بڑی چیز ہے۔

مثلاً ایک سوال ماحول کا ہے۔ سنتے ہیں کہ مولانا مودودی نے ایک یوٹوپیا کا تصور پیش کیا تھا جس کے شہری صرف جماعت اسلامی کے اراکین ہو سکتے تھے۔ ان بھلے آدمیوں کی سب سے بڑی سعادت یہ تھی کہ یہ نامحرموں پر نظر نہیں ڈالتے اور جماعت کے کام کے سوا باقی دوسری تمام ذمہ داریاں بہ جبر و اکراہ انجام دیتے ہیں۔ مثلاً ایک آدمی جو بیک وقت، جماعت اسلامی کا ممبر بھی ہے اور کسی "جاہلی حکومت" کا کلرک بھی۔ تو جماعت اسلامی کے ایمان کا تقاضا یہ تھا کہ وہ کلرک کی ذمہ داری کو دل لگا کر پورا نہ کرے۔ اور صرف اس مجبوری کو پیش نظر رکھے کہ اسے تنخواہ لینی ہے۔ مولانا مودودی نے یہ اصول ایک حدیث سے اخذ کیا تھا جس میں ایمان کا آخری درجہ "دل میں برا سمجھنا" بتایا گیا ہے۔ یقیناً جماعت اسلامی مقبول ترین جماعت ہوتی اگر کلرک صرف تنخواہ سے غرض رکھتے لیکن یہاں معاملہ صرف تنخواہ کا نہ تھا۔ نئی حکومت نے پرانی حکومتوں کا جو کچا چٹھا کھولا ہے اس میں جرم رشوت کا نام سرفہرست ہے۔ اور رشوت لینے کے لیے کچھ نہیں تو کاغذ کو "دبا" کر رکھنے کا کام بڑی ذمہ داری اور دل لگا کر کرنا پڑتا ہے اس لیے جماعت اسلامی اپنی یوٹوپیا کے ساتھ غائب ہو گئی۔ صرف اس کا ذکر خیر باقی رہ گیا۔ تاکہ ماحول کو سمجھے بغیر پیغام والوں

کی عبرت کے کام آئے۔

ماحول ایک زندہ اور فعال قوت ہے جس کی تحریصات و ترغیبات کا اندازہ کلیات اور مجرّدات سے نہیں ہو سکتا۔ اسے (بحیثیت ایک قوت کے) سمجھنے کے لیے معاشرت کی ان جزئیات اور تفصیلات کی طرف لوٹنا پڑتا ہے جن کا ذکر "لیل و نہار" کے اداریوں میں نہیں ہوتا۔ کیا یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ ہمارے ملک کی اشرافیہ کا ماحول کیا ہے اور اس نے پھر متوسط طبقہ اور عوام کے ماحول پر کیا اثر ڈالا ہے؟ حقائق بہت خوشگوار نہیں ہیں۔ اور ان کی تفصیلات ایک عامیانہ بد مذاقی کے مرتکب ہوئے بغیر نہیں بیان کی جا سکتیں۔ شاید اس کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ اب تو ماہنامہ نقاد کے پڑھنے والے بھی "شیطان کی سرگزشت" سے خوب واقف ہیں۔

کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ماحول کو بدلنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے؟ مسلمان کا فرض ہے کہ وہ ماحول سے جہاد کرے۔ ہمیں ایسی فکر پیدا کرنی چاہیے جس میں اسلامی اقدار پنپ سکیں۔ ایسے ادب کی ترویج کرنی چاہیے جو اسلامی توانائی کا مظہر ہو، ایسے آرٹ کی تخلیق کرنی چاہیے جو اسلامی طرزِ حیات کا آئینہ دار ہو۔ میں آپ سے مبہم الفاظ استعمال کرنے کی معافی چاہتا ہوں۔ اسلامی قدریں اسلامی توانائی۔ اسلامی طرزِ حیات آخر ان سب کا مطلب کیا ہے؟ اور ادب یا آرٹ میں ان کے لیے جہاد کرنے کے کیا معنی ہیں؟

میرے ایک محترم دوست نے جو کسی زمانے میں جماعت اسلامی کے وقیع ترین شاعر سمجھے جاتے تھے اپنی ایک انقلابی نظم میں لکھا تھا۔ کالج کی ہیں یہ لڑکیاں۔ یہ رنڈیاں ہیں رنڈیاں۔ لاہور میں ایسے سرپھرے لوگ پیدا ہوئے جو بے پردہ عورتوں کی چوٹیاں کاٹنے کی تلقین کے لیے افسانے لکھتے تھے۔ کیا یہ اسلامی ادب ہے۔ ابھی میں نے کسی اخبار میں ایک فلم کا اشتہار دیکھا ہے "کفر کی طاغوتی قوتوں کو اسلام کا دندان شکن جواب۔ مع چھ رنگین ناچوں کے"۔ کیا یہ اسلامی آرٹ ہے۔ اقبال کے ایک شارح نے لکھا ہے کہ اسلامی ادب اور آرٹ وہ ہے جس میں حیات کا حرکی اصول پیش کیا جائے۔

حیات کا حرکی اصول —— کیا شاندار الفاظ ہیں۔ ذہن سنتے ہی مرعوب ہو جاتا ہے اور مفہوم سمجھے بغیر ایمان لے آتا ہے۔ حیات کی حرکت کے سیاسی معنی کیا ہیں اور معاشرت پر حرکی اصول کی تطبیق کس طرح ہو گی؟

حکومت نے پنج سالہ منصوبہ مرتب کیا ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ پوری قوم کی ذہنی تائید اسے حاصل ہو۔ مزدور اور کارکن انتھک محنت کریں اور ارباب ثروت، وقت پڑنے پر مالی امداد کریں۔ ظاہر ہے کہ منصوبہ کا مقصد پاکستان کی معاشی اور معاشرتی ترقی ہے۔ معاش اور معاشرت کی ترقی کے ساتھ ثقافت اپنے آپ ترقی کرے گی۔ یہ ہے حیات کا حرکی اصول قومی زندگی میں۔ تو کیا اسلامی ادب کے معنی یہ ہوں گے کہ پنجسالہ منصوبہ کی حمایت میں نظمیں اور افسانے لکھے جائیں؟

رائٹرز گلڈ کے ایک لاکھ تو خاصے مہنگے پڑے!

اسلامی ادب کی یہ تعریف کہ وہ اسلامی اقدار کے لیے ماحول سے جہاد کرے خطرہ سے خالی نہیں ہے۔ یہ خطرہ نعرہ بازی کے رجحان سے ہے۔ بہت سے لوگ اسی طرح سوچتے ہیں۔ وہ سردار جعفری اور اسی قبیل کے دوسرے شعرا کے حشر سے ڈر گئے ہیں۔ ان کے دل میں یہ خوف بیٹھ گیا ہے کہ اس طرح وہ تیس سال سے زیادہ زندہ نہیں رہ سکیں گے۔ وہ ایک ایسا ادب پیدا کرنا چاہتے ہیں جس کی آب و تاب ابدی ہو جائے۔ انہیں ابدیت کی تلاش میں چھوڑیے۔ میں تو ابدیت سے کم زینہ پر بھی راضی ہوں۔ مجھے نعرہ بنا دیجئے۔ اسلامی طرز حیات، اس سے تو بہتر ہے کہ میں دودھ ملا پانی بیچنے لگوں تاکہ منافع سے مسجد کے لیے چندہ دے سکوں۔ نعرہ بھی ماحول سے پیدا ہوتا ہے "انقلاب زندہ باد" کا نعرہ مردہ کیوں ہو گیا۔ بین الاقوامی اسلامی اتحاد کے نعرے کہاں گئے۔ اقبال نے طرابلس کے شہیدوں پر نظم لکھ کر لوگوں کو رلا دیا تھا۔ اب الجزائر کا غم امروز کے سیاہ حاشیے والی خبروں سے آگے کیوں نہیں بڑھتا۔ اور آگے بڑھیے۔ کیا آپ اپنے دل کا چور پکڑ سکتے ہیں۔ کشمیر کے بارے میں کیا خیال ہے۔ اسلامی طرز حیات کے نعرہ میں اگر جان تھی تو صرف ہندو کی وجہ سے۔ پاکستان میں اس نعرہ کے کوئی معنی نہیں۔ ہم اب امریکی طرز حیات کے بارے میں زیادہ سوچتے ہیں۔

بات پھر پھر کر وہیں پہنچ جاتی ہے جہاں قدرت اللہ شہاب صاحب چاہتے ہوں گے کہ نہ پہنچے۔ آپ کا ادب ویسا ہی ہوگا جیسے آپ ہیں۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ آپ کا رخ تو واشنگٹن یا ماسکو کی طرف ہو اور آپ کے ادب کا رخ کعبہ کی طرف ہو۔ سیاست کے برعکس ادب اور منافقت میں ازلی و ابدی بیر ہے۔

پھر اسلامی ادب کے کیا معنی ہیں؟

ظہورِ اسلام کو اب پندرہ بیس سال میں چودہ سو برس پورے ہونے کو ہیں۔ ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ اس مدت میں مسلمانوں نے کیسا ادب پیدا کیا۔ ہم اسے اسلامی کہہ سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں تو کس معنی میں؟ کیا سعدی کی تحریریں اسلامی ہیں۔ گلستاں کے باب پنجم کے بارے میں کیا خیال ہے کیا فردوسی اسلامی شاعر ہے اور فارسی کے خدائے سخن کے بارے میں آپ کیا کہتے ہیں جس کے متعلق اقبال نے تنبیہ کی تھی، ہوشیار از حافظِ صہبا گسار۔ کیا الف لیلہ اسلامی ادب ہے اردو کے خدائے سخن میر تقی میر عطار کے لونڈے کو پوجتے رہے۔ مومن کی صنم پرستیاں کسے نہیں معلوم اور حسرت موہانی کو آپ کیا کہیں گے کہ رجن بھر حج کر ڈالے مگر فاسقانہ شاعری سے نہ شرمائے۔ اگر یہ سب اسلامی ادب ہے تو یقین کیجیے کہ ہمارا موجودہ ادب بھی شہاب صاحب کی تلقین کے بغیر اسلامی ہے۔ اور اگر یہ اسلامی نہیں ہے تو اسلامی ادب کا نمونہ پیش کرنا آپ کا کام ہے کہ ادب تجربہ یا نمونہ کے بغیر نہیں پیدا ہو سکتا۔ تجربہ تو ہمیں امریکی طرزِ حیات کی طرف لے جا رہا ہے۔ ادھر سے تو صبر آگیا ہے۔ اب کم از کم اسلامی ادب کا نمونہ ہی دکھا دیجیے۔

آپ کہیں گے میں نے رومی کو بالقصد نظر انداز کر دیا۔ اور اقبال کو بھی۔ بے شک یہ دونوں نام بہت بڑے ہیں۔ پیرِ رومی اور مریدِ ہندی مل جل کر ہم پاکستانیوں کو اسلامی ادب کے بارے میں بہت کچھ سکھا سکتے ہیں۔ ہمیں اپنی ساری کوششیں ان ہی کی پیروی پر مرکوز کرنی چاہییں۔ لیکن اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ ہمارا ادب اور شاعری صرف فکری شاعری کے دائرہ میں محدود ہو جائے۔ یہ تو بالکل ٹھیک ہے کہ مردِ مومن گفتار اور کردار میں اللہ کی برہان ہوتا ہے لیکن ہمیں یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ مردِ مومن کو کلرکی کرنی پڑے تو وہ کیا کرے گا۔ آپ چاہیں تو میں اس عامیانہ سوال پر شرمندگی کا اظہار کر سکتا ہوں۔ مگر سوال کے جواب پر اصرار ضرور کرتا رہونگا پھر ایک غزل گو شاعر کی حیثیت سے مجھے اس سوال سے بھی گہری دلچسپی ہے کہ مردِ مومن کا عشق کس قسم کا ہوگا۔ اقبال نے ہمیں یہ تو بتا دیا کہ حوریں مردِ مومن کی کم آمیزی سے شاکی رہتی ہیں۔ خیر وہ نیک بخت تو حکم خداوندی سے مجبور ہیں۔ ان پر تو پیدا ہوتے ہی کسی نہ کسی مومن کے نام کا ٹھپہ لگ جاتا ہے لیکن عورتوں کا معاملہ حوروں سے مختلف ہے۔ انہیں مردوں سے کم آمیزی کی مستقل شکایت ہو جائے تو جلد یا بدیر الف لیلہ کی کہانیاں جنم لینے لگتی ہیں۔ اس زمانہ میں تو حرم سرا کی حفاظت کے لیے تیغ تو تیغ چلمن کی تیلیاں بھی باقی نہیں رہی ہیں۔ اقبال کے مجذوب فرنگی نے کہا تھا۔ "عورت کے پاس جا رہے ہو۔ جاؤ۔ مگر کوڑا مت بھول

جانا؟" کیا اسلامی ادب میں بھی عشق یونہی ہوگا۔ یہ بڑی خطرناک بات ہے کہ اقبال کے کلام میں.. "... کی گود میں بلی دیکھ کر"، جیسی چھپائی ہوئی نظم کے سوا حسن نسوانی سے اور کسی قسم کا تعلق نظر نہیں آتا۔ چلیے فکری شاعری میں تو یہ دونوں پیرومرید کام دے جائیں گے، مگر حیاتی شاعری، جذباتی شاعری، نفسیاتی شاعری وغیرہ کے مسائل کس طرح حل ہوں گے اور شاعری کو بھی چھوڑیئے ذرا یہ تو بتایئے کہ افسانہ اور ناول کا کیا بنے گا۔ شاعری میں تو ہماری "ذوالفقاری و قدوسی و جبروت" کا کھیلا بھی کسی نہ کسی طرح چل جاتا ہے۔ لیکن افسانہ اور ناول تو ٹھیٹھ انسانی تجربہ چاہتا ہے۔ یہ تو ایسی اصناف ہیں کہ ان کے تقاضے سے مجبور ہو کر ہمارے مولانا شرر نے مجاہدوں اور فاتحوں کو بھی عشق کروا دیئے۔ اور یہ کہتے ذرا نہ شرمائے کہ انہیں فرنگی حسینوں کے وصل کی تمنا کھینچ کھینچ کر جہاد پر لے جاتی تھی۔ طلسم ہوش ربا کو ایک نظر دیکھ لیجیے تو معلوم ہو جائے گا کہ عورت کیا چیز ہوتی ہے اور دیووں کو پچھاڑنے والے کس طرح اس کی ایک ایک سسکی پر غش کھاتے ہیں۔ رسول کریمؐ کی ایک حدیث ہے کہ "جہادِ اصغر سے جہادِ اکبر کی طرف لوٹو" اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ جہادِ اکبر گھر میں ہوتا ہے جو عورت کی مملکت ہے۔ یاد رکھیے معاش اور جنس کے دائرہ میں آئے بغیر انسان کامل کا ہر تصور صرف نیٹ زیرٹ بن کر رہ جاتا ہے۔

بات پھیلتی ہی جا رہی ہے۔ آپ اس بحث کو اور آگے بڑھائیں گے تو آپ کو بعض ایسے سوالات کا جواب دینا پڑے گا جن کے ریڈی میڈ جواب کسی دکان پر نہیں ملتے۔ اور جو اخباری نمائندوں کے سوال جواب سے بہت مختلف چیز ہیں۔ کیا آپ بتائیں گے کہ عالمگیر تاریخی تحول زندگی اور مستقبل کی صورت گری کس طور پر کر رہے ہیں۔ کیا آپ اس پر غور کریں گے کہ پاکستان کی مخصوص سیاسی، معاشی اور معاشرتی حدود میں ان کا عمل کیا ہے اور وہ عمل کس حد تک اسلام کے تابع کیا جا سکتا ہے۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر آپ کو اس سوال پر سوچنا پڑے گا کہ اسلام کے تابع ہو کر وہ عمل جو صورت اختیار کرے گا پاکستان اس کا متحمل بھی ہو سکتا ہے یا نہیں؟

اسلامی زندگی اور اسلامی ادب کی بحث میں کسی ہندو کا حوالہ دینا ہے تو خطرناک بات، مگر ہندو فراق جیسا ہو تو اس کی بات بھی سننی ہی پڑتی ہے۔ فراق نے کہا تھا معاشیات کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ مشین ہندو یا مسلمان نہیں ہوتی۔ انسانی زندگی جن حدود میں پرواز کر رہی ہے اور ارتقا کے جن مراحل سے گزر رہی ہے ان میں اسلامی اور غیر اسلامی کی تفریق جہل مرکب ہے۔ کیا ہم ریل پر نہ بیٹھیں؟ کیا کھیتی باڑی کا کام ٹریکٹر سے نہیں ہونا چاہیے

کیا پنجسالہ منصوبہ جس کا مقصد ملک کو ترقی یافتہ ملکوں کے دوش بدوش کھڑا کرنا ہے اسلامی یا غیر اسلامی چیز ہے؟

ان سب سوالوں کے جواب میں اسلامی زندگی، اسلامی ادب، اور اسلامی آرٹ کے مدعی کیا پیش کرتے ہیں۔ وہ کفر کی طاغوتی قوتوں کو اسلام کا دندان شکن جواب۔ سچ مچ رنگین ناچوں کے "یہ مذاق نہیں ہے۔ سنجیدہ سے سنجیدہ مباحث میں اس کے جو کچھ جواب دیئے جاتے ہیں وہ اپنی روح کے اعتبار سے اسی قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک ہاتھ پر قرآن دوسرے پہ سائنس۔ یہ حضرت سرسید ہیں۔ آلات اور مشینیں اسلامی نظام اخلاق کے ساتھ۔ یہ جناب اقبال ہیں۔ پنج سالہ منصوبہ اور خلافت راشدہ۔ یہ مسٹر قدرت اللّٰہ شہاب ہیں۔ ابھی ایک اردو روزنامے میں مقابلہ حسن پر بحث چھڑی ہوئی ہے اور فریقین اسلامی نقطہ نظر سے ایک دوسرے کو قائل معقول کرنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ یہ عوام ہیں جو فلموں میں رنگین ناچ دیکھنے جاتے ہیں اور ہر اس مکالمہ پہ تالی بجاتے ہیں جس میں اسلام۔ قرآن یا مسلمان کی برتری کا ذکر ہو۔ اگر اسلامی زندگی۔ اسلامی ادب اور اسلامی آرٹ کے نعرہ کا مقصد بھی تالی وصول کرنا ہے تب تو بات ہی اور ہے۔ ہم فلموں میں تالی بجاتے ہیں۔ نقروں پہ بھی تالی بجا دیں گے۔ اور اگر مقصد کچھ اور ہے تو ہمیں بات وہیں سے شروع کرنی پڑے گی جہاں اقبال نے ختم کی تھی اور مغربی تہذیب کے سارے مرکزی تصورات اور ان تصورات سے قائم ہونے والے اداروں کی نفی کرتے ہوئے ان کے خلاف اعلان جنگ کیا تھا۔

اگرچہ بُت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکم اذاں لا الٰہ الّا اللّٰہ!

بشکریہ بنیاد، کراچی

سلیم احمد

علامہ سلیمان ندوی ــــ عشق اور معاشرہ

علامہ سلیمان ندوی نے ایک مرتبہ اردو غزل پر اعتراض کرتے ہوئے کہہ دیا تھا کہ ایسی شاعری سے کیا فائدہ جو عشق و عاشقی کے سوا اور کچھ نہیں سکھاتی۔ عسکری صاحب کو اس بات پر اتنا غصہ آیا کہ ایک پورا مضمون عشق کی تعریف میں لکھ دیا۔ اس سے پہلے فراق صاحب بھی کسی ایسے ہی اعتراض کے جواب میں عشق اور عشقیہ شاعری پر ایک کتاب لکھ چکے تھے۔ عسکری صاحب کا مضمون اب شاید ہی کسی کو یاد ہو کیونکہ عسکری صاحب نے اسے خود اپنے کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا۔ لیکن فراق صاحب کی کتاب ایک عہد ساز کتاب ہے۔ فراق صاحب نے اس کتاب میں عشق کا جو تصور پیش کیا اور اپنی شاعری کے ذریعے جس طرح اسے قبول عام بخشا اس سے اب تک کئی نسلیں متاثر ہو چکی ہیں اور فراق صاحب کا عشقیہ مزاج ایک طرح سے ہمارے پورے عہد کا عشقیہ مزاج ہے۔ بہرحال اس کتاب کی اہمیت سے قطع نظر یہ سوال اپنی جگہ ہے کہ ہمارے زمانے میں عشق کے بارے میں کیا رویے پائے جاتے ہیں اور ہماری شعری تخلیقات میں ان کا کس طرح اظہار ہوا ہے۔ مثال کے طور پر ایک رویہ تو حالی کا ہے جس سے لڑتے ہوئے میری عمر گزر گئی۔ حالی نے عشق بھی کیا اور عشقیہ شاعری بھی کی۔ لیکن زمانے اور سرسید کے تقاضوں سے ایسے خائف ہوئے کہ دونوں سے توبہ کر لی۔ اس کے بعد حسرت آتے ہیں جنھوں نے دھڑلے سے عشق بازی کی اور تیرہ جحوں کے باوجود زوبا کی لٹ چوم لینے سے باز نہ رہ سکے۔ میں حسرت کو ان کے عشق اور عشقیہ شاعری دونوں کی داد ہزاروں بار دے چکا ہوں لیکن اس دفعہ داد و فریاد سے الگ یہ بات دیکھنے کی ہے کہ حسرت نے اپنے عشق کو "آلام روزگار" سے قطعی طور پر الگ تھلگ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا عاشق زندگی کو سمیٹ کر نہیں، زندگی سے دامن بچا کر عشق کرتا ہے وہ اپنے عشق سے چکی کی مشقت کو الگ رکھتے ہیں اور دونوں کو ہم آمیز کر

کے ایک اکائی بنانے کی کوشش نہیں کرتے۔ اپنے عشق کو الگ تھلگ رکھنے سے انہیں یہ فائدہ تو ضرور ہوا کہ ایک ایسے زمانے میں جب لوگ قوم سے عشق کے چکر میں چندہ اور کالج کے سوا سب بھول گئے تھے، وہ زوردار عشقیہ زندگی بسر کرنے میں کامیاب ہوئے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی انہیں یہ نقصان بھی پہنچا کہ ان کا عشق بہر حال میر کا عشق نہ بن سکا اور نہ فراق کا۔ اقبال ذرا دیر سے آئے مگر ان سے سلیمان ندوی صاحب کو خطبہ فیضی کے باوجود غالباً شکایت نہیں ہوگی کیونکہ اپنی چند ابتدائی عشقیہ نظموں کو چھوڑ کر وہ جس عشق کی بات کرتے ہیں اس کا تعلق بہر حال اس چیز سے نہیں ہے جس کا ہم ذکر کر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم اقبال کو بھی حالی ہی والے خانے میں رکھیں گے۔ غالباً اتنی شہادتیں کافی ہیں حالی، اقبال، سلیمان ندوی اور ان کے لاکھوں کروڑوں معتقدین سب اس بات پر متفق ہیں کہ یہ اردو غزل والی عشق عاشقی تضییع اوقات کے سوا اور کچھ نہیں ہے یا کم از کم موجودہ زمانے میں اس سے پرہیز کرنا چاہیے۔

بات یہاں تک پہنچی ہے تو لگے ہاتھوں ترقی پسندوں کا ذکر بھی کر دینا چاہیے۔ عشق کے بارے میں ترقی پسندوں کا رویہ بحیثیت مجموعی وہی ہے جو فیض صاحب کی شاعری میں پایا جاتا ہے یعنی انقلابی سرگرمیوں کے زمانے میں عشق کی چھٹی کر دینی چاہیے۔ اس پورے رویہ کا تفصیلی جائزہ میں اپنے مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" میں لے چکا ہوں۔

اس وقت ان میں سے کسی کو دہرائے بغیر میں جو سوال اٹھانا چاہتا ہوں، وہ یہ ہے۔ عشق سے بیزاری یا مخالفت کی یہ رو جو حالی سے ترقی پسندوں تک ایک خط مستقیم میں سفر کرتی نظر آتی ہے اس کے کیا معنی ہیں۔ ہم عشق کی مخالفت کیوں کرنا چاہتے ہیں اور اس سے ہمیں ایسا کیا دھڑکا محسوس ہوتا ہے کہ جب تک ہم اس کی توہین نہ کر لیں یا اس پر چلتے چلاتے کوئی آوازہ نہ کس دیں؟ ہمیں چین نہیں آتا۔

عشق کی مخالفت کا کم از کم یہ تو مطلب نہیں معلوم ہوتا کہ عورتوں اور مردوں میں کسی قسم کا تعلق نہیں ہونا چاہیے۔ حالی، اقبال، سلیمان ندوی ترقی پسند غالباً شادی کے مخالف نہیں ہیں۔ یعنی ان سے کوئی بھی نہیں کہتا ہے کہ شادی نہ کرو ورنہ اس سے قومی خدمت یا انقلابی سرگرمیوں میں خلل پڑے گا۔ وہ شادی کے نہیں عشق کے مخالف ہیں۔ حالانکہ بظاہر قومی خدمت اور انقلابی عمل کو بیویوں سے جتنا نقصان پہنچا ہے محبوباؤں سے نہیں پہنچا۔ اس کے باوجود غزلہ عشق پر گرتا ہے تو اس کی کوئی توجہ ہونی چاہیے۔ افسوس ہے کہ فراق صاحب نے اپنی بے مثال کتاب

میں بے شمار بحثیں اٹھائیں مگر ہمیں اس سوال کا جواب نہیں دیا۔ غالباً ضرورت نہیں سمجھی اس کی بجائے انھوں نے ہمیں یہ بتانے کی کوشش کی کہ عشق اور عشقیہ شاعری سے زندگی کو کیا فائدہ پہنچتا ہے اور اس میں کتنی پاکیزگی، کتنی عبادت، کتنی شدت اور گہرائی، کتنی وسعت اور ارتکاز پیدا ہو جاتا ہے دوسرے لفظوں میں فراقؔ صاحب علامہ سلیمان ندوی اور ان کے ہم خیالوں سے الجھتے نظر آتے ہیں کہ اردو غزل اگر عشق و عاشقی سکھاتی ہے تو بہت اچھا کرتی ہے کیونکہ عشق و عاشقی ہی سے زندگی میں وہ معنویت پیدا ہوتی ہے جس کے بغیر زندگی زندگی کہلانے کی مستحق نہیں بن سکتی۔ اب میرا سوال فراقؔ صاحب سے یہ ہے۔ کیا واقعی؟

عشق کے بارے میں اپنے تاثرات یا تعصبات کو بحث میں لائے بغیر مجھے فراقؔ صاحب کی نسبت علامہ ندوی کا رویہ اجتماعی کیفیات سے زیادہ قریب معلوم ہوتا ہے۔ شعر و ادب اور فنون کے دوسرے شعبوں میں عشق و عاشقی کی جو بھی مدح سرائی کی گئی ہو، لیکن عام طور پر ہم عشق سے ڈرتے ہیں اسے کوئی نہ مذموم چیز سمجھتے ہیں۔ ہمارے دل کے تاریک گوشوں میں کہیں یہ چور موجود ہے کہ معاشرہ عشق کو اچھا نہیں سمجھتا۔ اس کی وجہ سے ہم شعر و ادب میں جو کچھ کہتے ہیں زندگی میں اس کی تکذیب کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ فراقؔ صاحب نے جو رویہ اپنی کتاب میں ظاہر کیا ہے وہ معاشرہ میں تو کیا خود شاعروں اور ادیبوں میں بھی نہیں پایا جاتا۔ یعنی شعر و ادب میں نہیں بلکہ زندگی میں پھر اس کے ساتھ ایک بات اور توجہ طلب ہے۔ عشق و عاشقی بلکہ عورت سے بحیثیت عورت کے ہمارا تعلق بھی عمر کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ نوجوان جس طرح سوچتے اور محسوس کرتے ہیں۔ پختہ عمر کو پہنچ کر نہیں سوچتے۔ عورت کی طرف سے ہمارا دل سخت ہو جاتا ہے اور عام طور پر عشق و عاشقی کی باتیں ہمیں بچگانہ مشغلہ معلوم ہونے لگتی ہیں اس کی وجہ سے بہت بڑی حد تک، ہمارے شعر و ادب میں نوعمری کے عشقیہ جذبات تو ملتے ہیں لیکن پختہ عشقیہ رویے غائب ہو گئے ہیں اور ایک خاص عمر کے بعد ہمارے شاعر اور ادیب، بالخصوص غزل گو اپنے آپ کو دہرانے لگتے ہیں یا پھر شاعری چھوڑ کر استادی کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ ایسا کیوں ہے اور جو کچھ ہے وہ درست ہے یا نہیں۔ معاشرہ عشق کو برا سمجھتا ہے اس کی کیا وجہ ہے لیکن یہ سوال ایک اور سوال سے الجھا ہوا ہے۔ معاشرہ عملاً عشق کو پسند نہیں کرتا لیکن شعر و ادب اور دوسرے فنون میں عشق کو گوارا کرتا ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ جہاں تک فنون کا تعلق ہے وہ عشق و عاشقی کی باتوں کو اور ہر بات پر ترجیح

دیتا ہے۔

ایک لکھنے والے کی حیثیت سے بس فنون کے جن شعبوں سے متعلق رہا ہوں مثلاً ڈرامے اور فلمیں ان سب میں میرا تجربہ ہے کہ معاشرہ صرف عشق و عاشقی ہی دیکھنا اور سننا چاہتا ہے۔ معاشرہ کا یہ دہرا رویہ مسئلہ کو اور زیادہ الجھا دیتا ہے۔ یعنی ہم یہ فیصلہ نہیں کر سکتے کہ معاشرہ کا اصل رد عمل کون سا ہے۔ بہر حال بات ہم نے علامہ سلیمان ندوی کے حوالے سے شروع کی ہے تو انہیں کے تصور پر قائم رہیں گے۔

معاشرہ عشق کو برا سمجھتا ہے
لیکن شادی کو برا نہیں سمجھتا۔ اس کی کیا وجہ ہے؟

شادی اور عشق دونوں کی بنیاد جنس پر ہے۔ جنس ہر انسان میں خواہ وہ مرد ہو یا عورت موجود ہوتی ہے۔ جنسی جذبات عمومی ہوتے ہیں۔ یعنی مرد کو عورت کی ضرورت ہوتی ہے اور عورت کو مرد کی۔ یہ عورت اور مرد کوئی بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن جنسی جذبات جب عمومی نہ رہیں اور کسی ایک فرد پر اس طرح مرکوز ہو جائیں کہ شعور اور لاشعور دونوں ان کی گرفت میں آجائیں تو وہ عشق کہلاتے ہیں۔ عشق میں ہم کسی بھی عورت یا مرد کی تلاش نہیں کرتے بلکہ ایک "خاص" عورت اور "خاص" مرد کی۔ گویا جنسی جذبات کی عمومیت جب تخصیص میں بدل جاتی ہے تو عشق کہلاتی ہے۔ اس میں ایسی کون سی خرابی ہے کہ معاشرہ عشق سے اتنا بیزار رہتا ہے۔ حالی نے عشق سے بیزاری کی ایک وجہ یہ بتائی تھی کہ یہ شرم و حیا کے منافی ہے۔ لیکن حالی کو یہ معلوم نہیں تھا کہ عشق صرف شریف زادوں میں برا نہیں سمجھا جاتا ہے۔ طوائفوں کی دنیا میں بھی عشق سے بیزاری کا یہی عالم ہے۔ طوائفیں اپنی بہنوں کو عشق کا کھیل کھیلنا تو سکھاتی ہیں لیکن ان میں سے کوئی سچ مچ عشق میں مبتلا ہو جائے اس کا وہ بھی اتنا ہی برا مانتی ہیں جتنا شریف زادیاں۔ وجہ ظاہر ہے۔ عشق کے معنی ہیں جنسی جذبات میں عمومیت کی بجائے تخصیص کا پیدا ہو جانا۔ یہ طوائفوں کے مفاد کے خلاف ہے۔ کوئی طوائف کسی ایک خاص مرد کی ہو جائے تو طوائف ہی کیوں رہے۔ ہمیں دیکھنا چاہیے کہ معاشرہ کے شریف طبقوں میں بھی عشق سے بیزاری کی وجہ یہی تو نہیں ہے۔ ہمارے یہاں شادی کے معنی اب تک یہ ہیں کہ ماں باپ اپنی اولاد کے لیے جس عورت یا مرد کو پسند کریں اپنی اولاد کو چند رسوم کی ادائیگی کے بعد اس کے حوالے کر دیں۔ عشق اس عمومیت کے خلاف بغاوت ہے۔ شادی کسی بھی مرد یا عورت سے ہو سکتی ہے عشق ایک خاص عورت یا مرد کا مطالبہ کرتا ہے اور یہ بات جنسی کو ٹھوں کے مفاد کے خلاف ہے انہی ہی کو ٹھیوں کے مفاد کے خلاف

ہے۔ ہم اپنے مفادات کے تحفظ کے لیے جنس کو ایک عمومی قسم کی نیم مردہ چیز بنائے رکھنا چاہتے ہیں، ایک ایسی چیز جسے بے ضرر طور پر جنس مبادلہ کی طرح استعمال کیا جا سکے۔ عشق ہمیں ایسا کرنے سے روکتا ہے۔ عشق کو اس عمل سے روکنے کے لیے ہم صدیوں سے علامہ سلیمان ندوی جیسے لوگ پیدا کرتے گئے ہیں۔

اوپر ہم نے جو مختصر بحث کی ہے، اس سے ایک بڑے خطرناک معنی پیدا ہوتے ہیں۔ عشق چاہتا ہے کہ عورت اور مرد مفادات سے آزاد ہوں۔ عشق کی تحریک پر لبیک کہنے کے بعد وہ ذات پات، رنگ نسل، دولت اور حیثیت یعنی ان تمام قیود اور حد بندیوں کی پروا نہ کریں، جن پر معاشرہ کی بنیاد ہے۔ معاشرہ ظاہر ہے، اس بات کو برداشت نہیں کر سکتا۔ وہ جنس کے تخصیصی تقاضوں کو زیادہ سے زیادہ کمزور بنا کر انہیں مکمل طور پر عمومی بنانا چاہتا ہے تاکہ جنس اس کی حد بندیوں کے لیے خطرہ نہ بننے پائے۔ ان معنوں میں عشق کی بغاوت موجودہ معاشرہ کی بنیادوں سے ٹکراتی ہے اور یکسر بدل کر مرد اور عورت کے تعلقات کو ایک ایسی شکل دینا چاہتی ہے جس کے خواب دیکھنا اب تک عشقیہ شاعری کا سب سے بڑا کام رہا ہے۔ علامہ سلیمان ندوی جیسے لوگ عشقیہ شاعری کے اسی عمل کو روکنا چاہتے ہیں۔

(غیر مطبوعہ)

سلیم احمد

گڈ بائی ٹو سر سیّد

خوش قسمتی یا بد قسمتی سے مجھے سر سید احمد خاں کے مخالفوں میں سمجھا جاتا ہے۔ بہت سے لوگ اس کی داد دیتے ہیں۔ بہت سے فریاد کرتے ہیں۔ میرے ایک دوست نے جو خود بھی سر سید سے زیادہ خوش نہیں ہیں۔ ایک دفعہ میرے بارے میں لکھا کہ میں نے سر سید کے خلاف لکھ لکھ کر خوب شہرت کمائی۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ سر سید احمد خاں پر میں نے ایک آدھ کالم یا جہاں تہاں دو چار نعروں کے سوا اور کچھ لکھا ہی نہیں۔ البتہ حالی کے خلاف میں ضرور لکھتا رہا ہوں۔ لیکن مجھے یہ احساس نہیں تھا کہ حالی پر جو کچھ لکھوں گا وہ بھی سر سید کے خلاف سمجھا جائے گا۔ پھر ادب میں یہی ایک تصور مخالفت یا موافقت کا ہے جو میری سمجھ میں نہیں آتا۔ ایک سطح پر تو خیر ٹھیک ہے مگر عام طور پر اس کے معنی بہت پست ہوتے ہیں۔ اس میں ذاتی معاملات کی سی بو آتی ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے ادبی، نظریاتی یا اصولی بات کا محرک کوئی ذاتی جذبہ ہو۔ میں ذاتی جذبے اور ذاتی معاملے کا بھی قائل ہوں۔ زندگی بہت بڑی حد تک انہیں دو چیزوں کا نام ہے۔ مگر افسوس کہ اس کی بھی ایک پست سطح ہے جو میرے معیار کے مطابق نہیں۔ جن معنوں میں لوگ ذاتی مخالفت یا موافقت کا ذکر کرتے ہیں میں ان معنوں میں اپنی ذات کا کوئی علم نہیں رکھتا۔ ایسا ذاتی تعلق تو مجھے اپنے بچوں سے بھی نہیں ہے۔ بچوں کے لیے میں جان دے سکتا ہوں اصول نہیں دے سکتا نہ جھوٹی گواہی نہیں دے سکتا۔ کسی سے بے جا دشمنی یا دوستی نہیں پال سکتا میری ذات میرے اصولوں اور معیاروں کے ساتھ میری ذات ہے۔ اس کے علاوہ اگر کوئی اور ذات مجھ میں موجود ہے تو میں اسے "بد ذات" سمجھتا ہوں۔

لیکن حالی سے میں نے کبھی بد ذاتی نہیں کی۔ حقیقت یہ ہے کہ بچپن ہی سے مجھے حالی سے

ایسی محبت رہی ہے کہ اردو کے کم ادیبوں سے رہی ہے۔ اس آدمی میں کیسی سچی شرافت اور درد مندی تھی۔ رہ گئی اس کی ادبیت تو میں ہی کیا، اردو کا کون ادیب ہے جو ادب پر بات کرتا ہے اور حالی کے بغیر لقمہ توڑ سکتا ہے۔ میرے دوست ضیا جالندھری نے کہا ـــــ آپ ہر بات میں حالی کا تذکرہ کیوں کرتے ہیں۔ میں نے کہا کیا کروں۔ ادبی دریا کی یہ وہ مچھلی ہے کہ جس کنارے پر بھی شست پھینکتا ہوں۔ ہر جگہ حالی نکل آتا ہے۔ غزل میں وہ ہے۔ تنقید میں وہ ہے۔ سوانح عمری میں وہ ہے۔ نظم میں وہ ہے۔ مضمون نگاری میں وہ ہے۔ حالی تو ہمارے جدید ادب کا کابوس ہے۔ حالی سے کون بچ سکتا ہے۔ ترقی پسند اور غیر ترقی پسند سب زلفِ حالی کے اسیر ہیں۔ میں تو حالی سے اتنا متاثر ہوں کہ شیروانی پوشی میں بھی میں نہیں۔ غزل نویسی میں بھی ان کی نقل کرتا ہوں اور کئی غزلیں حالی کے رنگ میں کہی ہیں۔ بلکہ ان کا لب و لہجہ بار بار میرے لب و لہجہ میں گونج اٹھتا ہے۔ مفلر البتہ نہیں باندھتا۔ حالی کی قدر شناسی کے لیے یہ بھی ضروری ہو تو باندھ سکتا ہوں۔ مگر حالی سے میرا اختلاف (مخالفت نہیں) بہت بنیادی ہے۔ یہ اختلاف کبھی کبھی جہاد کو ضروری بنا دیتا ہے اور جہاد کا اصول ضرب کاری ہے۔ جو لوگ مجھے سمجھتے ہیں نہ حالی کو نہ ادب کو۔ انہیں بظاہر میرے اس رویہ سے تکلیف ہوتی ہے مگر تکلیف کے اسباب بھی مختلف ہیں۔ کوئی حالی کو ترقی پسندی کا باوا آدم سمجھتا ہے اس لیے بگڑ جاتا ہے۔ کوئی اسلام اور مسلمانوں کا محسن سمجھتا ہے اس لیے خار کھا جاتا ہے۔ میں بات حالی پر کرتا ہوں اور لوگ سمجھتے ہیں کہ ان پر کی جا رہی ہے۔ اسی لیے اپنی اپنی روح کی تکلیف کو حالی کی روح کی تکلیف سمجھ لیتے ہیں۔ کچھ لوگوں نے مجھے مشورہ دیا کہ ہر طرح کے لوگوں کو ناراض کرنے سے بہتر یہ ہے کہ نام لیے بغیر بات کی جائے نام اگر علامت نہ ہوں تو مجھے ان سے کوئی دلچسپی نہیں۔ بعض نام قومی یا آفاقی علامت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور میں بہت سے ایسے نام بھی لیتا ہوں جو میرے لیے ذاتی علامت ہیں۔ یہ گم نام اور کم حیثیت لوگوں کے نام ہیں۔ اور اکثر لوگ ان کے تذکرہ سے بھی چڑ جاتے ہیں۔ مگر میں کیا کروں مجھے تو اپنی پکی میں بھی علامتی معنی نظر آتے ہیں۔ پھر لوگوں کو خوش کرنا میرے کس کام آئے گا۔ مجھے کون سا عہدہ یا مرتبہ لینا ہے۔ ۱۹۴۸ء میں میں نے اپنے ایک مضمون میں اپنے اس منشور کا اعلان کیا تھا کہ گلے میں سونے کا تمغہ ڈال کر ادب کی خدمت کی تو کون سا تیر مار ا۔ رہ کھی سوکھی کھا کر ادب کے لیے کچھ کر سکوں تو البتہ ایک بات ہو گی۔ ایسی باتوں کو لوگ باتیں بنانا سمجھتے ہیں۔ اور ہمیشہ ایسی باتیں

بناکر "آمدم بر سرِ مطلب" کی طرف کوچ کر جاتے ہیں۔ خدا کا شکر ہے کہ ادب میرے لیے ہمیشہ مقصود بالذات رہا ہے کبھی کسی اور چیز کے حصول کا ذریعہ نہیں بنا۔ اگر کوئی اسے "انگور کھٹے ہیں" کا معاملہ سمجھتا ہے تو یہ خوش خیالی اسے مبارک ہو۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ انگور میرے لیے اتنے کھٹے کبھی نہیں تھے جتنے ان لوگوں کے لیے تھے جنہوں نے انہیں اب میٹھا بنا لیا ہے۔ ویسے اگر نام نہ لینے کے اصول کو میں اختیار بھی کروں تو اس کی صرف ایک صورت ہو سکتی ہے یعنی ان لوگوں کے نام لینا چھوڑ سکتا ہوں جن کے خیال یا تجربے سے موافقت رکھتا ہوں۔ ان لوگوں کا نام لینا پھر بھی ترک نہیں کروں گا جن سے اختلاف رکھتا ہوں۔ کیونکہ قرآن کریم میں ابوبکرؓ و عمرؓ کے نام نہیں لیے گئے۔ مگر ابولہب کا نام لیا گیا ہے۔ کبھی کبھی مصالحت اور منافقت سے بچنے کے لیے دشمن اور مخالف کا نام لینا ضروری ہو جاتا ہے۔

خیر تو حالی اور سرسید سے میری کیا مخالفت ہو سکتی ہے۔ خدا بخشے انہیں مرے ہوئے زمانہ ہو گیا۔ میں تو جب پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔ پھر یہ کوئی خاندانی، نسلی یا قبائلی تنازعہ بھی نہیں ہے۔ اس کے علاوہ میں مُردوں سے لڑنے کو تضیعِ اوقات بھی سمجھتا ہوں۔ اور خلافِ شریعت بھی۔ جو مر گیا قابلِ معافی ہے اور لاش کا مثلہ کرنا حرام ہے۔ حالی اور سرسید سے میری لڑائی مُردوں سے لڑائی نہیں ہے۔ ایسے زندوں سے ہے جو زندوں سے زیادہ زندہ ہیں۔ میں حالی کو ادب کی ہر صنف میں زندہ دیکھتا ہوں۔ سرسید کو ہر اصلاحی تحریک میں۔ سرسید اصلاحی تحریکوں میں بھی زندہ ہیں۔ نظامِ تعلیم میں بھی اور جدید مذہبی فکر میں بھی۔ یہ سرسید ہی ہیں جو اس وقت بولنے لگتے ہیں جب ان کے کسی زوال یا انحطاط یا غلط اقدام پر شور مچایا جاتا ہے۔ یہ سرسید ہی ہیں جنہوں نے ہمارے پورے نظامِ تعلیم کو کاندھوں پر اٹھا رکھا ہے۔ یہ سرسید ہی ہیں جو کبھی پرویز میں بولتے ہیں کبھی غلام جیلانی برق میں۔ شبلی، اقبال، مولانا مودودی، علامہ مشرقی سب کو تھوڑے تھوڑے اختلاف سے ان کا فیض پہنچا ہے۔ یہاں تک کہ مرزا غلام احمد قادیانی کو بھی۔ ان میں سے جو لوگ سرسید سے کچھ اختلاف بھی رکھتے ہیں تو وہ ایسا ہے جیسے باپ بیٹے میں ہوتا ہے۔

مجھے سرسید سے نہ ذاتی اختلاف ہے نہ باپ بیٹے کا۔ سرسید سے میرا اختلاف ایسا ہے جیسے دن کو رات سے ہوتا ہے۔ چلیے آپ مجھے رات اور انہیں دن سمجھ لیجیے۔ خدا کا شکر ہے کہ مجھے نہ کسی تحریکِ اصلاحی کا فیض پہنچا ہے نہ کسی تحریکِ مذہبی کا۔ یہاں تک کہ نظامِ تعلیم کا

بھی نہیں۔ میں نے ان کے نظام تعلیم سے اتنا واسطہ بھی نہیں رکھا کہ ان کی دی ہوئی ڈگری سے روٹی کمانا۔ میں نے روٹی ان کی مدد اور سند کے بغیر کھائی ہے۔ مگر سرسید سے میرا اختلاف مجھ پر الہام نہیں ہوا ہے۔ اور میں بھی اسی ماحول میں پیدا ہوا تھا جس کے سنگ بنیاد پر سرسید کا نام لکھا ہوا ہے۔ ماحول وہی تھا۔ عام خیالات وہی تھے۔ نظام تعلیم وہی تھا۔ یہاں تک کہ نصاب بھی۔ لوگ ان سب چیزوں سے فیضیاب ہو رہے تھے۔ اور زندگی بنا رہے تھے۔ جس طرح چشموں پر پیاسوں کی بھیڑ ہوتی ہے۔ اسی طرح ایک دنیا سرسید کے حوض کے ارد گرد جمع تھی۔ اور سیراب ہو رہی تھی۔ ادیب، شاعر، مصلح، ڈاکٹر، انجینئر، صحافی، لیڈر کون ہے جس نے اس گھاٹ پر پانی نہیں پیا۔ میں بھی پینا چاہتا تھا لیکن پہلے ہی چلو میں الو ہو گیا۔ اس کا ذائقہ اتنا تلخ اور بدبودار لگا کر پینے کی ہمت نہ پڑی۔ دوستوں نے سمجھایا۔ عزیزوں نے نصیحتیں کیں۔ بزرگوں نے ڈرایا دھمکایا۔ ہمدردوں نے کہا۔ "بھوکے مر و گے"۔ استادوں نے کہا فیض اٹھاؤ۔ کانے ہو اندھوں میں راجا ہو جاؤ گے۔ میں جانتا تھا سب سچ کہتے ہیں۔ مگر اللہ اکبر غرور تشنگی بھی کیا شے ہے۔ میں نے چلو کا پانی اچھال دیا اور پیاسے کا پیاسا اپنی راہ پر چل دیا۔ اس نظام تعلیم سے میٹرک کا سرٹیفکیٹ لیا تھا۔ آج تک اسے استعمال نہیں کیا کیونکہ درخواست ہی نہیں دی۔ خدا بخاری کا بھلا کرے انھوں نے تعلیم پوچھے بغیر سٹاف آرٹسٹ بنا دیا تھا۔ ساری زندگی میں صرف ایک بار اس سرٹیفکیٹ کی ضرورت پڑی۔ وہ بھی تاریخ پیدائش کی تصدیق کے سلسلے میں۔

بزرگ کہتے ہیں کہ سمندر میں رہ کر مگر مچھ سے بیر پالنا اچھا نہیں ہوتا۔ میں سمندر میں ہوں اور مگر مچھ کی اولادوں سے تو اب بھی مفر نہیں۔ ہر طرف سرسید کے جال پھیلے ہوئے ہیں اور جالوں کے سرے سرسید کے وارثوں نے تھام رکھے ہیں۔ نکل جانے کا کوئی راستہ نہیں ایک کڑی توڑتا ہوں دوسری میں پھنس جاتا ہوں۔ بقول جمیل الدین عالی

مچھلی بچ کر جائے کہاں جب جل ہی سارا جال!

یہ جل نہیں، اجل ہے۔ پانی نہیں زہر ہے۔ کچھ لوگوں کو دیکھتا ہوں کہ باپ سے روٹھے ہوئے ہیں۔ لڑتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ کبھی کبھی دھوکے میں ان کو اپنا ساتھی سمجھ لیتا ہوں۔ مگر آخر میں وہ بھی سرسید کے چہیتے بیٹے نکل جاتے ہیں۔ اور طنز کرنے لگتے ہیں کہ سلیم احمد سرسید کے خلاف لکھ کر خوب شہرت کما رہا ہے۔ شہرت کا معاملہ یہ ہے کہ ۲۳ برس سے ریڈیو میں

ہوں۔ ۱۸ برس سے فلم میں۔ ریڈیو فلم ٹیلی وژن صحافت یہ شہرت کے وہ ذرائع ہیں کہ کسی کو ایک بھی ہاتھ لگ جائے تو سات پشت کی عاقبت سنوار جاتا ہے۔ میری شہرت کا عالم یہ ہے کہ سلیم احمد شاعر کو الگ سمجھا جاتا ہے۔ سلیم احمد ڈرامہ نویس کو الگ۔ سلیم احمد فلم نویس کوئی اور ہے اور سلیم احمد جس کے کالم چھپتے ہیں وہ کوئی اور ہے۔ محلے کے بچے تک نہیں پہچانتے ایک ادیب کے ایک ناول کی ڈرامائی تشکیل کے لیے میرا نام لیا گیا تو انہوں نے کہا یہ کون سلیم احمد ہیں۔ ایک سلیم اور کو تو میں جانتا ہوں جو تنقید اور شعر لکھتے ہیں۔ دوسری طرف یہ عالم ہے کہ ایک اخبار میں میرے کچھ اشعار انتخاب کے گئے تو اخبار والوں نے یہ بتانا ضروری سمجھا کہ سلیم احمد ڈرامہ نویس کی حیثیت سے تو جانے جاتے ہیں مگر یہ بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ وہ شاعر بھی ہیں مجھ پر تو زندگی بھر کے تجربہ سے کھل گیا کہ شہرت ایک سراب ہے، بلبلا ہے۔ شہرت کا مقصود ہوتا تو سر سید کی مداحی میں مدلل کتاب لکھتا اور گلڈ سے انعام پاتا۔

لیکن ایک راستہ سر سید کی شاہراہ سے الگ بھی موجود تھا۔ یہ بھی ایک شارع تھی۔ کبھی اس پر غزالی اور رازی کی سواریاں چلتی تھیں۔ اور سلاطین زمانہ رکاب تھامے ساتھ ہوتے تھے ہزاروں غلام جلو میں ہوتے تھے۔ اور قدم قدم پر زر و جواہر کی بارش ہوتی تھی مگر زمانہ کی دست برد سے یہ سڑک ٹوٹ پھوٹ گئی تھی۔ دو رویہ لگے ہوئے درخت جھنکاڑ بن چکے تھے۔ سرائیں اور منزلیں اجاڑ ہو چکی تھیں۔ چلنے والوں کی بھیڑ اب بھی تھی۔ مگر ایسی جیسے دیہاتیوں کی میلے جاتے وقت ہوتی ہے کہ پگڑ باندھے ڈور اور لٹھیاں سنبھالے چبینے کھاتے اور اوک سے پانی پیتے چلے جاتے ہیں۔ مجھے اس راستے کی عظمت کا احساس تھا۔ مگر یہ بھی جانتا تھا کہ اب یہ دیہاتیوں کی پگ ڈنڈی ہے۔ شہر کا راستہ اور ہو گیا ہے۔ اور شہر جانے والی سڑکوں پر یکے تانگے سائیکلوں اور کاریں سب تھیں۔ ریل بھی اُدھر ہی جاتی تھی۔ میں بھی دیہاتی میلوں میں گھومنے والوں کو دیکھتا تھا کہ بیل یا ٹٹوؤں پر سوار شہر کی سڑکوں پر آ جاتے ہیں تو تماشا بن جاتے ہیں۔ میں تماشا بننے سے ڈرا۔ ورنہ سر سید کے حوض کے مقابل ایک میٹھے پانی کا چشمہ بھی موجود تھا اس کا پانی گدلا، رتیلا اور تہ نشین ضرور ہو گیا تھا مگر تھا آب حیات۔ یہ دیوبند کا چشمہ تھا۔ میں علی گڑھ نہیں گیا نہ دیوبند۔ بس میرٹھ میں بیٹھا رہا۔ دونوں مقامات یہاں سے قریباً مساوی فاصلے پر تھے۔ دونوں طرف آنے جانے والوں کا تانتا بندھا ہوا تھا۔ سر سید، ڈاکٹر، انجنیئر اور پروفیسر بنا رہے تھے تو دیوبند شیخ الاسلام، شیخ الحدیث اور عالم اور مفتی پیدا کر رہا تھا

معاشرے میں دونوں کا مقام تھا۔ دیوبند والے ذرا پرانے فرسودہ اور کسی حد تک ازکار رفتہ سمجھے جاتے تھے مگر مولانا احتشام الحق تھانوی کو دیکھ لیجئے تو سمجھ میں آجائے گا کہ دونوں راستوں کی منزلیں مختلف ہو کر بھی کتنی مساوی ہیں۔ میں نے دونوں کے دروازے اپنے اوپر بند کیے۔ مسٹر اور مولوی دونوں میرے کام کے نہیں تھے۔ میں کچھ اور بننا چاہتا تھا۔ کیا بننا چاہتا تھا۔ یہ میں خود نہیں جانتا تھا مگر کچھ بننا ضرور چاہتا تھا اور اس کا منتظر تھا کہ یہ دریافت کر لوں کہ کیا چاہتا ہوں۔ یہ زمانہ انتظار کا زمانہ تھا۔ انتظار۔ اور کیسا انتظار جس کے خاتمہ کی مدت نامعلوم تھی۔ یہ بھی یقین نہیں تھا کہ وہ کبھی ختم ہوگا یا نہیں۔ اور ختم ہوگا تو کیا لائے گا۔ لائے گا یا نہیں لائے گا مجھے کچھ معلوم نہیں تھا۔ مگر میں انتظار کرنے بیٹھ گیا۔

خدا پروفیسر کرار حسین اور محمد حسن عسکری کو جزائے خیر دے۔ جب میرے چاروں طرف اندھیرا تھا تو یہ دونوں چراغ روشن تھے بلکہ میرے لیے آفتاب و ماہتاب تھے۔ میرے شب و روز انہیں کے سہارے بسر ہوتے تھے۔ یہ میری روشنی تھے۔ میری امید تھے۔ میری روح کا آسرا تھے۔ انتظار سے تھک کر جاتا تھا تو ان کی طرف۔ زخم کھا کر بھاگتا تھا تو ان کی طرف۔ مایوس ہو کر پلٹتا تھا تو ان کی طرف اور کب ایسا ہوا کہ ان کے قدموں کا فیض نہیں پہنچا۔ یہ ہر زخم کا مرہم اور ہر مایوسی کا تریاق۔ ان کی خاموشی اور گویائی دونوں نے کیمیا کا کام کیا۔ بولتے تو جانے کتنے دروازے کھل جاتے اور خاموش رہتے تو حیات افروز قوتوں کا پر اسرار سناٹا میری روح پر چھا جاتا۔ آتش نے کہا کہ سفر شرط ہے ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے مجھے ہزار ہا کا تجربہ نہیں مگر یہ دو چھتنار درخت میں نے ضرور دیکھے۔ ان کی چھاؤں میں بیٹھا، ان کے پھل پات کھا کر پیٹ بھرا اور ان کی ٹیک لگا کر کمر سیدھی کی۔ خدا دونوں پہ رحمت کرے۔

ہاں تو میں سر سید سے اپنے اختلاف کا ذکر کر رہا تھا۔ میں نے کہا میں مُردوں سے اختلاف نہیں کرتا۔ میری لڑائی زندوں سے ہے اور زندہ قوت کے خلاف زندہ قوت استعمال کرنی پڑتی ہے۔ میں نے حالی پر شدید حملے کیے۔ حالی کو ضرب لگتی ہے تو سر سید کا تخت اقتدار بھی کھسکنے لگتا ہے۔ حالی آخرت ہی میں سر سید کے لیے وسیلہ نجات نہیں بنیں گے دنیا میں بھی ذریعہ شفاعت ہیں۔ لیکن سر سید کے دوسرے مخالفوں، دشمنوں اور نکتہ چینیوں سے میرا کوئی تعلق نہیں۔ گو کبھی بظاہر میرا اور ان کا اعتراض ایک معلوم ہوتا ہے وہ تو سر سید کو مغرب کی برتری کا مبلغ سمجھتے ہیں۔ مگر مغرب کی برتری سر سید نے نہیں پیدا

تی تھی۔ انہوں نے صرف برتری دیکھی تھی اور برتری کو تسلیم کیا تھا۔ صرف شتر مرغ کی طرح آنکھیں بند کرکے نہیں بیٹھ گئے تھے۔ کچھ لوگ سمجھتے ہیں کہ سرسید انگریز کے اقتدار کا سمبل ہیں۔ مگر انگریزوں کو سرسید نے دعوت نامہ بھیج کر نہیں بلایا تھا۔ انگریز خود آئے تھے۔ اور نوابوں اور ہندو قوتوں کی زد پر آئے تھے۔ سرسید نے صرف یہ دیکھا کہ وہ آگئے ہیں تو ان کے آنے کو تسلیم کیا اور گردن جھکا دی۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ سرسید گردن نہ جھکاتے تو لڑائی فتح ہو جاتی۔ مگر گردن نہ جھکانے والے ایک دو نہیں فوج کی فوج ہے اور سب کا حشر ہمارے سامنے ہے۔ سرسید گردن نہ جھکاتے تو انہی میں سے ایک ہوتے۔ غالباً قید فرنگ اور شہادت سرسید پر آتی گراں بھی نہ ہوتی۔ سرسید سید تھے اور سید شہادت کو کھیل سمجھتے ہیں۔ مگر سرسید گردن نہ جھکاتے تو خواہ شہید ہو جاتے فتح کا وہ راستہ نہ نکلتا جو بعد میں پیدا ہوا۔ وہ حسین کے مقلد نہیں بنے مگر کون کہہ سکتا ہے کہ تقلید حسن بھی ان کے حصے میں نہیں آئی۔ کچھ لوگ اتنے خبیث اور دنی الطبع ہیں کہ سرسید کو ایجنٹ، بدنیت اور مفاد پرست تک ثابت کرتے ہیں۔ میں ان سب سے اپنی برائت کا اظہار کرتا ہوں۔ اور اگر میری کسی بات سے ایسے خیالات کی تائید ہوتی ہے تو اس سے بھی بری الذمہ ہونے کا اعلان کرتا ہوں۔ میرے اختلاف کی سطح کوئی اور ہے اور وہ مجھ پر رفتہ رفتہ منکشف ہوئی ہے۔ سرسید بہت بڑے بوتے کا آدمی تھا اور سرسید نے جو کر دیا وہ کسی سے نہ ہو سکا۔ اکبر بھی ساری زندگی مخالفت کرنے کے باوجود مان گئے کہ سید کام کرتا تھا۔ کام کے طریقے، ذرائع اور حدود پہ مجھے اعتراض ہے۔ کام کے مقصد اور نیت پہ نہیں وہ مسلمانوں کے سچے بہی خواہ تھے اسلام کے حقیقی مصدق تھے۔ البتہ ان کے عمل نے ان کی نیت اور مقصد سے آزاد ہو کر ایسے نتائج پیدا کیے جن سے اختلاف ہو سکتا ہے۔ مجھے اختلاف ہے بھی مگر یہ اختلاف بھی دوسروں سے مختلف ہے۔ ایک وقت تھا جب ہمیں ایسے نتائج کی ضرورت تھی۔ ہم نے ان نتائج سے کام لیا اور زندہ رہے۔ زندہ رہے اور جہاد کیا۔ جہاد کیا اور انگریزوں کو نکال بھگایا۔ روح ہندوستان اس جنگ میں ہمیشہ سرسید کے پیدا کیے ہوئے سپاہیوں کی ممنون منت رہے گی۔ میرا اختلاف یہ نہیں ہے کہ وہ نتائج ایک وقت میں کیوں پیدا ہوئے۔ ان کا پیدا ہونا تاریخی تقاضا تھا۔ اختلاف یہ ہے کہ وہ نتائج اب بھی کیوں برقرار ہیں۔ اب ہم زندگی کی نئی منزلوں میں ہیں۔ ہمیں اب ایک دوسرے طریقۂ کار اور حکمت کی ضرورت ہے ہم اب بالکل دوسرے نتائج پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ سرسید جو کبھی ہمارے لیے سنگ میل

تھے۔ اب سنگِ راہ ہیں۔ اب وہ راستہ نہیں دکھاتے گمراہ کرتے ہیں، منزل رسی میں مدد نہیں دیتے۔ رکاوٹ بنے ہوئے ہیں۔ تاریخ کا تقاضا ہے کہ اس سنگِ راہ کو اکھاڑ پھینکا جائے اس کی اپنی وقتی اور تاریخی اہمیت اور ضرورت کا اعتراف کر کے اس کو ٹھوکر ماردی جائے اور آگے بڑھا جائے۔ سرسید زندہ ہوتے تو مجھے حق الیقین ہے کہ جو لوگ ایسا کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی تائید کرتے۔ شاید ان میں سے پھر کوئی مسدس مدوجزر اسلام قسم کی کوئی چیز لکھ ڈالتا اور سرسید اسے بھی اپنا وسیلہ نجات بنا لیتے۔ میں سرسید کو گالی دینے نہیں آیا۔ میں تو سرسید کو سلام کرنے آیا ہوں۔ مگر یہ سلام رخصت بھی ہے۔ سرسید کو سلام رخصت کے بعد شاید ہم پھر انہیں سلام محبت کرنے کے لیے بھی آئیں گے۔ مگر یہ اس وقت ہوگا جب سرسید کی پیدا کردہ دنیا نیا پیکر اختیار کرے گی۔ جب ہم ان تنظیموں، اداروں اور جمیعتوں کو پاش پاش کر دیں گے۔ جو سرسید کے عمل نے پیدا کیے ہیں اور جو ہمارے راستے میں حائل ہیں۔ مختصراً جب سرسید کا حوض خشک ہو جائے گا ــــــــــــ مگر ایک بار پھر ابلنے کے لیے دیوبند کو بھی اس کی ضرورت ہے۔ جب یہ دونوں ملیں گے تو دریا بن جائیں گے اور کیسا دریا کہ جس کا سوتا حوض کوثر سے پھوٹتا ہے۔ مجھے یقین ہے اور خدا اس یقین کو پختہ تر کر دے کہ ہمارے اس کام میں خود روح سرسید ہمارے لیے دست بدعا ہے۔

سلیم احمد

حالؔی سے لامساوی انسان تک

آپ نے غزل اور نظم کا مسئلہ ایک ایسے وقت میں اٹھایا ہے کہ جب مجھے تو شاعری ہی رخصت ہوتی نظر آ رہی ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے کچھ عرصہ بعد نہ غزل باقی رہے گی نہ نظم۔ ممکن ہے کہ یہ میرے ذاتی احساسِ شکست کا نتیجہ ہو یا قنوطیت پسندی کا لیکن میرے پاس میرے اپنے احساس کے سوا اور ہے کیا۔ میں اس کا تجزیہ کر سکتا ہوں اس کو معروضی حقیقت کے روبرو رکھ سکتا ہوں لیکن اسے جھٹلا نہیں سکتا کیونکہ جھٹلانے کے معنی اس کے وجود سے انکار کے ہوں گے جو میرے لیے ممکن نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ یہ کوئی مریضانہ احساس ہو۔ یقیناً ہو سکتا ہے لیکن اس کے ہونے سے انکار کیسے کیا جائے۔ وہ کچھ بھی ہو لیکن مجھے محسوس ہوتا ہے کہ کوئی چیز ہے جو ہمارے اندر مر گئی ہے یا مر رہی ہے اور یہ کوئی ایسی چیز ہے جس کے بغیر نہ ہم غزل کہہ سکتے ہیں نہ نظم۔ کوئی ایسی چیز جس کی موت شاعری کی موت ہے اور شاعری کے ساتھ اور نہ جانے کس کس چیز کی!

لیکن یہ چیز جو ہمارے اندر مر گئی ہے یا آخری سانسیں لے رہی ہے حالؔی سے پہلے ہمارے اندر زندہ تھی۔ حالؔی پہلا آدمی ہے جسے احساس ہوا کہ اچانک اس کے اندر کوئی چیز گم ہو گئی ہے یہ کیا چیز تھی۔ حالی کو اس کا علم نہیں تھا لیکن کوئی چیز تھی جو اس کے اندر ختم ہو گئی ہے۔ یہ حالی جانتا تھا۔ ع: نہ رہی چیز مضمون سمجھانے والی۔ یہ حالی کا بنیادی احساس ہے لیکن وہ مضمون سمجھانے والی چیز تھی کیا حالؔی اس کی صحیح شناخت نہ کر سکا۔ مبہم طور پر حالؔی کو جس چیز کے ختم ہونے کا احساس ہوا وہ عشق کا جذبہ تھا۔ میں یہ الفاظ بہت آسانی سے لکھ رہا ہوں اور شاید انہیں پڑھنے والے کو بھی احساس نہیں ہو گا کہ غزل کی تہذیب میں عشق کی موت کس المیہ کا نام ہے۔ حالؔی کے ساتھ یہ المیہ ہو گزرا تھا کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ میرؔ اس المیہ سے دوچار ہوتا تو کیا کرتا لیکن حالؔی کی دنیا میرؔ کی دنیا سے

بہت مختلف تھی۔ حالی اور میر کے درمیان دو آدمی پیدا ہو چکے تھے۔ غالب اور داغ۔ حالی جس المیہ سے دوچار ہوا اس کی عقبی زمین غالب نے تیار کر دی تھی۔ غالب کے لیے عشق بیک وقت رحمت بھی تھا اور لعنت بھی۔ رحمت کم اور لعنت زیادہ۔ رحمت اس حد تک جس حد تک غالب میں روایتی شعور زندہ تھا۔

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، درد لا دوا پایا

لیکن غالب جب ذاتی احساس سے بولتا ہے تو اس کے لہجے کی تلخی کچھ اور کہتی ہے۔

ع کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا
ع عشق نے غالب نکما کر دیا

غالب کے موخر الذکر مصرعہ میں داغ کے ظہور کی پیش گوئی موجود ہے۔ داغ کے یہاں عشق نکھے پن کا مشغلہ بن جاتا ہے یعنی عیاشی۔ عشق اور عیاشی میں فرق یہ ہے کہ عشق میں جنسیت پورے وجود کا حصہ ہوتی ہے جبکہ عیاشی میں جنسیت ذات کے دوسرے اجزا سے الگ ہو جاتی ہے۔ میر کا عشق میر کی پوری ذات کا معاملہ تھا۔ یہ انہیں اس طرح متاثر کرتا ہے کہ عشق اور زندگی ایک چیز بن جاتی ہے بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر میر کے عشق کے لیے محبوب کی دیوار کا سایہ اور کائنات ایک ہو جاتے ہیں اس کے برعکس داغ کی عیاشی کوٹھے پر شروع ہوتی ہے اور کوٹھے پر ہی ختم ہو جاتی ہے یہ دو افراد کا فرق تو ہے ہی لیکن بڑے شاعروں کا معاملہ صرف ان کی ذات پر ہی ختم نہیں ہو جاتا ان کے پورے زمانے پر پھیلا ہوتا ہے میر اور داغ کا فرق دو افراد کا فرق نہیں ہے۔ تہذیبی زمان و مکان کے دو پیمانوں کا فرق ہے چنانچہ فراق صاحب نے لکھا ہے کہ دلی کی تہذیب کا دل جب بگڑ کر قصاب کا دل بن گیا تب داغ کی شاعری پیدا ہوئی لیکن داغ میں سخت دلی اور بگڑ قصابیت کے جو عناصر پائے جاتے ہیں وہ اس سے پہلے غالب میں پیدا ہو چکے تھے۔ چنانچہ حالی جب اپنی ذات میں عشق کی موت کے تجربے سے دوچار ہوا تو غالب اور داغ اس کی پشت پر تھے۔ اور حالی کی نفسیات پر زمانے کا اتنا اثر ضرور ہو گیا کہ اسے عشق کے خاتمہ کا کچھ زیادہ صدمہ نہیں ہوا۔ تھوڑے سے ملال کی کیفیت ضرور پیدا ہوئی لیکن اس کے ساتھ ساتھ شاید حالی کو کچھ اطمینان بھی ہوا کیونکہ داغ کا نمونہ اسے بتا رہا تھا کہ عشق میں بگڑنے کا خطرہ بھی ہوتا ہے۔ حالی نے عشق کی بگڑی ہوئی شکل یعنی عیاشی کو کھل کھیلتے دیکھا اور اپنی پارسائی کو اس سے بہتر سمجھا۔ یہ عاشق حالی کے بطن سے اصلاح پسند حالی کی پیدائش تھی۔

بات لمبی ضرور ہوگئی لیکن میرے موضوع سے غیر متعلق نہیں ہے۔ حالی کی زندگی میں عشق کی موت اور ترکِ غزل ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں لیکن یہ دو بڑی تبدیلیاں ایک اور زبردست تبدیلی کا حصہ ہیں۔ حالی کے شعور میں مرگِ عشق اور ترکِ غزل سے بھی زیادہ ہولناک عمل جاری تھا اس بات کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس تہذیب کو دیکھنا پڑے گا جس کے ایک موڑ پر یہ سلسلہ عمل ہو رہا تھا حالی ایک ایسی تہذیب کا موجود تھا جس کی بنیاد روحانی تھی۔ یہ تہذیب داخلی اور خارجی طور پہ ایک ہم آہنگ تہذیب تھی جس کے تمام اجزا ایک کُل سے مربوط تھے۔ اس تہذیب کے اجزا کا باہمی ربط حقیقت کے ایک تصور سے وابستہ تھا جو زندگی کے ہر شعبہ میں جاری و ساری تھا۔ یہ حقیقت کا ایک روحانی تصور تھا۔ یعنی یہ تہذیب یقین رکھتی تھی کہ ہمارے حواس کی مادی اور مرئی دنیا سے اوپر ایک دنیا ہے جو غیر مادی اور غیر مرئی ہے۔ اور یہی دنیا انسان کا اصل مستقر ہے۔ چنانچہ حیاتِ انسانی کا مقصد یہ ہے کہ انسان کو اس دنیا کا زیادہ سے زیادہ عرفان حاصل ہو اور وہ اپنی مادی زندگی کو زیادہ سے زیادہ اس غیر مادی اور غیر مرئی دنیا کے مطابق بنا سکے اس تہذیب کی تمام اجتماعی اور انفرادی قدریں حقیقت کے اس تصور سے پیدا ہوتی تھیں اور اسی تصور کے گرد گھومتی تھیں، نتیجہ کے طور پہ یہ تہذیب اجتماعی کلیت کے ساتھ انفرادی کلیت بھی پیدا کرتی تھی۔ اور اسی کلیت کا مرکزی استعارہ وہی تھا جسے ہم عشق کہتے ہیں۔ عشق کے معنی تھے انسان کا اپنے پورے وجود کے ساتھ مادی اور مرئی دنیا سے اوپر اٹھنا۔ یہ ایک روحانی عمل تھا۔ یاد رکھیے میں نے پورا وجود کہا ہے جس کے مفہوم میں روح، نفس، عقل، جذبہ، احساس، جبلتیں اور جسم سب شامل ہیں۔ لیکن اب یہ تہذیب اپنی تاریخ میں پہلی بار اس بڑی تبدیلی سے دوچار ہو رہی تھی۔ جس کی علامت کے طور پہ ہم حالی کے مرگِ عشق کا مطالعہ کر رہے ہیں یہ بڑی تبدیلی ہماری تہذیب میں روحانی انسان کی جگہ افادی انسان کی پیدائش تھی۔ افادی انسان مادی انسان ہی کی ایک شکل ہے جو مادی انسان سے پہلے ظہور کرتا ہے۔ حالی کے عہد میں یہ انسان ظہور کر رہا تھا اور خود حالی کا شعور اس کے درد زہ میں مبتلا نظر آتا ہے۔ ہمارا مطالعہ چونکہ شعر و شاعری کے ضمن میں ہے۔ اس لیے ہم صرف شعر و شاعری ہی کو دیکھیں گے۔ حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کی ابتدا فنونِ لطیفہ کے بارے میں ایک ایسی بے چینی سے ہوتی ہے۔ جو حالی سے پہلے ممکن نہ تھی۔ حالی مقدمہ میں سوال اٹھاتے ہیں کہ معاشرہ میں کسان خوش ہے کیونکہ معاشرہ کو اس کی ضرورت ہے۔ معمار خوش ہے کیونکہ معاشرہ کو اس کی ضرورت

ہے۔ بزاز، بڑھئی اور جولاہا خوش ہے کیونکہ معاشرہ کو اس کی ضرورت ہے، لیکن معاشرہ میں اس انسان کا کیا مقام ہے جو ایک سنسان ٹیکرے پر بیٹھا بانسری بجا رہا ہے!

حالی کی زبان سے یہ سوال افادی انسان نے پوچھا ہے۔ حالی جب اس سوال سے دوچار ہوا تو پہلے مبہوت ہو کر رہ گیا۔ حالی کے پاس اس کا کوئی جواب نہیں تھا۔ کچھ بھی ہو حالی کی صداقت درجہ اول کی چیز ہے اس نے اپنی روح میں فیصلہ کیا کہ اسے شاعری چھوڑ دینی چاہیئے۔ کیونکہ واقعی شاعری ایک فضول چیز ہے جس کی حیثیت عیاشی سے زیادہ نہیں۔ حالی نے یہ بھی سوچا کہ شاید اس عیاشی کا اس وقت کوئی جواز ہو جب قوم کی حالت بہتر تھی لیکن قوم حالی کے زمانے میں جس حالت میں تھی اس میں عیاشی کا تصور بھی حالی کو ہولناک معلوم ہوا۔ آپ دیکھ رہے ہیں اب معاملہ ترک غزل سے کچھ آگے گیا۔ اب تو پوری شاعری ہی معرض خطرہ میں تھی۔ شاعری ہی نہیں سارے فنون لطیفہ بلکہ وہ تمام چیزیں جو افادیت کے معیار پر پوری نہ اتریں۔ مثلاً مذہب! تاریخ کے سفر میں آپ دیکھیں گے کہ جیسے جیسے افادی انسان مادی انسان کی طرف بڑھتا جاتا ہے، یہ سب چیزیں خطرے سے دوچار ہوتی جاتی ہیں۔ حالی کے حساس دل و دماغ ان تمام خطرات کو محسوس کر رہے تھے۔ اندر ہی اندر حالی کے شعور میں مذہب سے لے کر فنون لطیفہ تک ہر چیز کی ماہیت اور معیار کے تصورات بدلنے لگے ہمیں یہاں صرف شاعری سے غرض ہے۔ حالی کا فیصلہ ترک شاعری تھا۔

حالی اگر اپنے اس فیصلہ پر قائم رہتا تو شاید ہماری بہت سی تہذیبی الجھنیں کم ہو جاتیں اور شاید ہم مسائل کو بہت واضح طور پر دیکھ سکتے۔ لیکن حالی نے شاعری ترک نہیں کی۔ یہ کام اس کے لیے آسان بھی نہیں تھا۔ حالی نے اپنی مشکل یوں آسان کی کہ شاعری کا ایک افادی تصور پیدا کر لیا۔ شاعری وہ ہے جو قوم کی خدمت کرے۔ یہ حالی کے نئے منشور شاعری کا خلاصہ ہے۔ آگے چل کر حالی کی نظم اس منشور شاعری کا ذریعہ اظہار بنتی ہے۔

یوں جدید اردو نظم کا آغاز شاعری کے افادیت پرستانہ تصور کے ساتھ ساتھ ہوتا ہے نظم کی یہ روایت بنیادی طور پر سیاسی، اخلاقی اور اصلاحی شاعری کی روایت ہے اور حالی سے اقبال اور جوش اور پھر وہاں سے ترقی پسندوں تک یہ سلسلہ بڑھتا اور پھیلتا ہی چلا جاتا ہے۔ انتظار حسین نے کسی جگہ بڑے کام کی بات لکھی ہے کہ حالی کے ساتھ ہی ہمارے شعور میں ایسی تبدیلی پیدا ہوئی ہے کہ خالص شاعری کی گنجائش ہی نہ رہی اور کوئی

بڑا شاعر صرف شاعری کی بنیاد پر بڑا نہیں بن سکتا۔ بہر حال یہ تبدیلی جو کچھ بھی تھی۔ ہم غزل کی مخالفت کو اس سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ غزل کی شاعری بہر حال افادی شاعری نہیں تھی۔ اب اس بحث کی روشنی میں اگر ہم ترکِ غزل کو افادی شعور کی پیدائش کا نتیجہ قرار دیں اور نظم کو اس کی علامت بنائیں تو ہماری تاریخ ادب کا یہ معمہ حل ہو جائے گا کہ ہماری نظم کیوں غالب طور پر افادیت پرستانہ رجحان کی حامل رہی ہے۔ اس میں حالی بھی شامل ہیں۔ اقبال بھی۔ اور پوری ترقی پسند تحریک بھی۔ حالی کے شعور کا ایک سرسری جائزہ ہم لے چکے ہیں۔ اب اقبال کو دیکھئے۔ اقبال کی بنیادی کشمکش بھی وہی تھی جو حالی کی تھی۔ انہیں بھی یہ احساس ہوا تھا کہ شاعری کی حیثیت کار بے کاراں سے زیادہ نہیں (جو کام کچھ کر رہی ہیں قومیں انہیں۔ مذاق سخن نہیں ہے) حیرت انگیز طور پر وہ بھی حالی کی طرح ترکِ شاعری کے دروازہ تک پہنچتے اور پھر اس سے واپس آتے ہیں۔ واپسی کا حیلہ بھی وہی ہے جو حالی کے یہاں ملتا ہے۔ شاعری کے ذریعہ قوم کی خدمت (سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را) غور طلب بات یہ ہے کہ دونوں کے یہاں شاعری کی طرف واپسی شاعری کے افادیت پرستانہ جواز کے بعد ہوتی ہے۔ ترقی پسند تحریک اور حالی اور اقبال میں فرق یہ ہے کہ جو چیز اقبال اور حالی کے یہاں جواز کی حیثیت رکھتی ہے وہ ترقی پسند تحریک کے تصور حقیقت میں شامل ہے۔ ترقی پسندوں کے یہاں وہ کشمکش نہیں ہے جس سے حالی اور اقبال دوچار ہوئے تھے۔ اس لیے شاعری کی افادیت ان کے تصور شاعری کا بنیادی عنصر ہے نہ صرف تصور شاعری کا بلکہ تصور زندگی کا بھی۔ وہ افادی انسان جو اقبال اور حالی کے تصور میں اپنی پیدائش کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہا تھا ترقی پسند تحریک میں پوری طرح ظہور کر لیتا ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ یہ خالص مادی انسان ہے۔ یوں جدید اردو نظم کی پوری تاریخ اپنے غالب حصہ میں حالی سے ترقی پسندوں تک ایک ہی سفر کے مختلف ارتقائی منازل سے گزرتی ہے۔ یعنی افادی انسان سے مادی انسان تک۔

یہاں پہنچ کر ہم حالی کا سوال اپنے الفاظ میں دہراتے ہیں۔ مادی انسان کو شاعری کی کیا ضرورت ہے؟ شاعری کی ماہیت اور قدر و قیمت کے تمام جدید نظریات اسی سوال کے جواب کی مختلف کوششوں سے پیدا ہوئے ہیں لیکن یہ ایک الگ بحث ہے۔

ہاں تو ذکر تھا حالی کے مرگِ عشق اور ترکِ غزل کا۔ اس کے معنی ہمارے نزدیک یہ ہیں کہ حالی میں کسی سبب سے اس روحانی عمل کا خاتمہ ہو گیا جو انسان کو مادی دنیا سے اوپر اٹھاتا ہے حالی افادی انسان کے چکر میں آ گیا اور یہاں سے اس کسریت کی بنیاد پڑی جو پہلے سولہ سترہ برس

سے میرا موضوع ہے۔ حالی میں جو چیز پورے وجود سے الگ ہوئی وہ عقل تھی۔ یقیناً یہ عمل حالی کی ذات تک محدود نہیں تھا۔ بلکہ پورے معاشرے میں اپنی جگہ بنا چکا تھا۔ اگر ہم شاعری کے ساتھ ساتھ ان نثری تحریروں کا بھی جائزہ لیں جو حالی کے عہد میں رونما ہوئیں تو ہمیں اس پورے عمل کی تفصیلات بہت آسانی سے مل جائیں گی۔ یہ روحانی انسان کی موت کا عمل تھا۔ روحانی انسان مر رہا تھا اور اس کی جگہ عقلی انسان پیدا ہو رہا تھا۔ سرسید تحریک اسی عقلی انسان کی تحریک تھی۔ فتح محمد ملک نے اپنے ایک خیال انگیز مضمون "تمیز دار بہو کی بد تمیزی" میں پورے عمل کا بہت دلچسپ تجزیہ کیا ہے۔

بہر حال حالی کی غزل حالی کے عشق سے پیدا ہوئی تھی اور حالی کی نظم حالی کی عقل سے۔ اس نظم کے موضوعات سیاسی، اخلاقی اور اصلاحی تھے۔ ان میں وہ انسان غائب ہو گیا تھا جو حالی کی غزل میں ملتا ہے اور اس کی جگہ عقلی، افادی اور اصلاحی انسان نے لے لی تھی۔ صرف حالی ہی نہیں اس دور کی تمام نظمیں بنیادی طور پر انہیں عناصر سے بھری ہوئی ہیں۔ یہ جدید نظم کا بہت مصنوعی اور بے جان دور تھا اور حالی کی مناجات بیوہ کے سوا اس شاعری میں اور کوئی چیز ایسی نہیں ہے جسے اس عہد کے کفارہ کے طور پر پیش کیا جائے۔ شاید ہماری شاعری اور نظم کے امتیازات سے قطع نظر اس دور میں ختم ہو جاتی اگر ہم بہت جلد افادی انسان کے عقلی دور سے گزر کر اس کے جذباتی دور میں داخل نہ ہو جاتے۔

آپ مجھے اجازت دیں اگر یہاں میں ایک چھوٹی سی بات اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت میں کہتا چلوں۔ میرا عقیدہ ہے کہ مادی تہذیب اپنے خالص رنگ میں قائم نہیں رہ سکتی۔ اگر وہ کسی نہ کسی طور پر روحانیت کا دھوکا نہ پیدا کرتی رہے کیونکہ مادیت اور حقیقی تہذیب دو متضاد چیزیں ہیں حالی کے ساتھ ہم مادی تہذیب کے افادی دور میں داخل ہوئے تھے۔ اگر یہ دور کسی طرح اپنی پوری مادیت کے ساتھ برہنہ ہو جاتا تو آپ دیکھتے کہ تہذیب اپنے تمام مظاہر کے ساتھ غائب ہو گئی۔ لیکن تاریخی طور پر ایسا نہیں ہوا۔ نہ ہمارے یہاں، نہ باہر کی دنیا میں کیونکہ مادیت اپنی بقا کے لیے فریب نظر کی ایک دنیا پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے وہ روحانی انسان کو موت کے گھاٹ اتارنے کے بعد ہمیشہ ایک انسان پیدا کرتی ہے جو روحانی انسان کو دھوکا دیتا ہے۔ جذباتی انسان! جدید تہذیب کے تمام مظاہر اسی انسان کے پیدا کردہ ہیں اور اسی کی وجہ سے زندہ ہیں۔ ابھی ہم دیکھیں گے کہ جدید نظم کے ابتدائی دور کے بعد کس طرح اس جذباتی انسان نے شاعری کو دوبارہ سہارا دیا

حالی اور اس کے دور کے عقلی انسان نے جس قسم کی شاعری پیدا کی وہ ہمارے سامنے ہے یہ سیاسی، اخلاقی، اصلاحی شاعری تھی۔ یعنی اس کے پیچھے افادی انسان کام کر رہا تھا لیکن بہت جلد اس قسم کی شاعری نے اپنے امکانات پورے کر لیے۔ ویسے بھی یہ برائے نام شاعری تھی اور ایک دھوکے کے طور پر بھی اس کا قائم رہنا مشکل تھا۔ چنانچہ وقت آتے ہی اس کے خلاف ردِ عمل شروع ہو گیا۔ اس ردِ عمل کی دو شکلیں تھیں جن میں اہم تر شکل وہ ہے جسے ہم غزل کا احیاء کہتے ہیں۔ یہ افادی انسان کے خلاف پہلی بغاوت تھی۔ حسرتؔ نے اس بغاوت کا پھریرا بلند کیا اور ہم حیرت کے ساتھ دیکھتے ہیں کہ اس پھریرے پہ روشن حروف میں وہی ایک لفظ لکھا ہوا ہے جسے حالیؔ نے مردود قرار دیا تھا۔ عشق!

عشق کے بارے میں، میں کہہ چکا ہوں کہ ہماری تہذیب میں یہ انسان کا اپنے پورے وجود کے ساتھ جس میں روح، نفس، عقل، جذبہ، احساس، جبلتیں سب شامل ہیں مادی اور مرئی دنیا سے اوپر اٹھنے کا عمل ہے۔ تو کیا حسرتؔ اس عشق تک پہنچ جاتے ہیں؟ افسوس کہ حسرتؔ سے اپنی ساری عقیدت کے باوجود میرا جواب نفی میں ہے۔ حسرتؔ اگر اس عشق کے حصول میں کامیاب ہو جاتے تو بہت بڑے شاعر ہوتے لیکن حسرت کی عظمت یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں جب ہمارا اجتماعی شعور روحانی تہذیب کی کلیت سے روگرداں ہو چکا تھا وہ پورے انسانی وجود کے تقاضوں سے باخبر ہیں۔ حسرتؔ کی عارفانہ، عاشقانہ، فاسقانہ شاعری کی مشہور تقسیم یاد کیجیے۔ عام طور پر اسے یہ سمجھا جاتا ہے کہ حسرتؔ نے شاعری کو تقسیم کر دیا ہے۔ لیکن در اصل اس کے پیچھے یہ تصور ہے کہ پوری شاعری "کن اجزا" سے تخلیق ہوتی ہے۔ حسرتؔ اپنے پورے وجود کے تقاضوں کو پورا کر سکے نہ پوری شاعری کے۔ لیکن اس دور میں یہ کم نہیں تھا کہ وہ اس کے اجزا کا احساس رکھتے تھے۔ اس زاویۂ نظر سے دیکھیے تو حسرتؔ کا عشق، حسرتؔ کا تصوف، حسرتؔ کی سیاست سب سمجھ میں آنے لگتے ہیں بس اس احساس کے ساتھ کہ کاش وہ ان سب چیزوں کو جوڑ کر اپنے پورے وجود کے ساتھ اوپر اٹھ سکتے۔ اور اپنی شاعری کو اس عمل کا آئینہ بنا سکتے۔ بہر حال حسرتؔ سے نئی غزل کا آغاز ہوتا ہے اور اس کی بعد بعد تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے تو وہ مجموعی طور پر "جذباتی" انسان کا راستہ ہموار کرتی نظر آتی ہے۔ جگرؔ اس کی بہت واضح مثال ہیں۔ ویسے تو ان کے ہاں بھی بہت سے روایتی اثرات ملے جلے ہیں یہی حال فانیؔ کا ہے۔ اصغرؔ تصوف کے شاعر سمجھے جاتے ہیں مگر در اصل وہ تصوف کی فضا کے شاعر ہیں۔ اور ان کی غزل ایک طرح کی "جذباتی مسرت پرستی" ہی پیدا کرتی ہے۔ یگانہؔ اس

جذباتی انسان کے خلاف جذبات شکنی کا ایک ردِ عمل ہیں۔ فراق بہت پیچیدہ شاعر ہیں اور ان کا تجزیہ ایک الگ مضمون چاہتا ہے۔ لیکن بہر حال اپنی شاعری کے عام پسند حصہ میں وہ بھی جذبات پرستی سے خالی نہیں ہیں۔

مذکورہ ردِ عمل کی دوسری شکل نظم میں رو نما ہوئی۔ یہ ان نظموں کا ظہور تھا جن کے موضوعات سیاسی، اخلاقی اور اصلاحی نہیں تھے۔ یہ نظمیں چھوٹے چھوٹے جذباتی مسائل پر لکھی گئی ہیں اور جدید اردو نظم کے مرکزی دھارے سے کٹی ہوئی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جدید غزل کی طرح یہ ان میں بھی اس مرکزی مسلک کی براہ راست پیداوار نہیں ہیں جو حالیؔ کے شعور کا پانی پت بنا ہوا تھا یعنی شعر کی افادیت۔ چنانچہ افادی نظم نگاری کی اس بڑی شاہراہ پر جو حالیؔ سے اقبالؔ تک پہنچتی ہے ان کی حیثیت ایک چھوٹی سی پگڈنڈی کی ہے جس پر اکّا دکّا مسافر سفر کرتا ہو۔ عظمت اللہ خاں، نادر کاکوروی اور ان کے ساتھ دوسرے شعرا اسی ردِ عمل کا مظہر ہیں۔ غالباً اب ہم ۳۶ء کی تحریک کے بہت قریب پہنچ گئے۔

آیئے آگے بڑھنے سے پہلے اپنے لمبے کٹے ہوئے سفر پر ایک نظر ڈال لیں۔

(۱) غزل کی مخالفت کا محرک افادی شاعری کا تصور تھا۔ حالیؔ نے غزل کو اس کے عشق سمیت غیر افادی قرار دیا اور اپنی نئی شاعری کے منشور کا ذریعۂ اظہار نظم کو قرار دیا۔

(۲) عشق جو پورے وجود کی کلیت کا استعارہ تھا اس کے رد کرنے سے پہلے عقل پرستی اور پھر جذبات پرستی کے رجحانات پیدا ہوئے۔

(۳) ردِ عمل کے طور پر نئی غزل پیدا ہوئی۔ اور "غیر افادی" نظموں کے دور کا بھی آغاز ہوا۔

(۴) ان سب تبدیلیوں کے پیچھے انسان کا ایک نیا تصور کام کر رہا تھا جس کی پہلی شکل افادی انسان ہے اور آخری شکل مادی انسان۔

۱۹۳۶ء کی تحریک مادیت ہی سے پیدا ہونے والے مادیت کے دوسرے ردِ عمل کی تحریک ہے بلکہ عمل اور ردِ عمل دونوں کی۔ پہلا ردِ عمل جذباتی تھا۔ ۱۹۳۶ء کی تحریک کا انسان نیچے اتر جاتا ہے۔ ۱۹۳۶ء کی تحریک جذباتی انسان کے بجائے جبلی انسان کی دریافت کرتی ہے۔ اس جبلی انسان کا مطلب دو چیزیں تھیں ہیں۔ (۱) جنس اور (۲) بھوک۔ میں اپنے مضمون "غزل، مغل اور ہندوستان" اور "نئی نظم اور پورا آدمی" میں مختلف زاویوں سے اس تحریک کا تفصیلی جائزہ لے چکا ہوں۔ اب دو ایک باتوں کے اضافہ کے ساتھ اس تحریک کے بارے میں میری رائے یہ ہے۔ سرسید

تحریک کے بعد یہ سب سے بڑی ادبی تحریک تھی جس کے سارے پھل میٹھے ثابت ہوئے۔ اس تحریک نے خالی خولی جذبات پرستی کے اس ماحول میں جو ۱۹۲۰ء سے شروع ہو گیا تھا اور جس نے رومان اور جمال پرستی کی دھند میں زندگی کے حقائق سے چشم پوشی اختیار کی تھی زیادہ ٹھوس مسائل کی طرف توجہ کی۔ دوسرے لفظوں میں ۱۹۳۶ء کا جبلی انسان، جذباتی، رومانی، جمالیاتی انسان کے مقابلہ میں زیادہ خود آگاہ اور حقیقت آشنا تھا۔ یقیناً اس تحریک میں کچھ خامیاں بھی تھیں جنہیں نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔ مثلاً اس تحریک میں جنس کے نام پر جنسی نمائش پسندی اور بھوک کے نام پر سیاسی نعرہ بازی بھی ہوئی۔ لیکن ایسی خامیاں ہر بڑی تحریک کا حصہ ہوتی ہیں اب میں مسئلہ زیرِ بحث کی روشنی میں اس تحریک کے رویے کو بیان کرتا ہوں۔ اس تحریک کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ اس نے بات جنس اور بھوک کے عام تجربے سے شروع کی اور اس کی روشنی میں انسان کی ایک نئی تعریف پیش کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجہ میں اس تحریک کے دو حصے ہو گئے۔ جنس کو بنیاد بنانے والے ایک طرف ہو گئے اور بھوک کو بنیاد بنانے والے دوسری طرف۔ موخر الذکر گروہ نے جو ترقی پسند کہلاتا ہے انسان کی نئی تعریف حالی کے افادی اور عقلی انسان کو بنیاد بنا کر ہی کی اور اس کو مادی انسان کا پیشرو قرار دیتے ہوئے تاریخی ارتقاء کی نشاندہی کی۔

ظاہر ہے یہ وہی نقطۂ نظر تھا جو مارکس کی تاریخی مادیت نے پیش کیا ہے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک کا نیا انسان معاشی انسان تھا۔ ترقی پسندوں نے اس انسان کو بنیاد بنا کر جو ادب پیش کیا اس پر بہت سے اعتراض ہوئے۔ مثلاً ایک اعتراض جس نے نمایاں اہمیت حاصل کی یہ تھا کہ ترقی پسندوں نے بات تو تجربہ کو بنیاد بنا کر شروع کی تھی لیکن بہت جلد تجربہ کو چھوڑ کر نظریہ پرستی کا شکار ہو گئے۔ پھر نظریہ اور ادب کے تعلق پر بہت بحثیں ہوئیں مگر طرفین ایک دوسرے کو اپنی بات کا قائل نہ کر سکے۔ ترقی پسند اپنے "نظریہ" پر قائم رہے اور تجربہ پرست اپنے مسلک پر کہ وہ اپنے تجربہ کے سوا کسی بنے بنائے فارمولے کو قبول نہیں کریں گے۔ یہ نقطۂ نظر ایک باقاعدہ تحریک کی صورت میں حلقۂ اربابِ ذوق نے اختیار کیا۔ حلقۂ اربابِ ذوق کے بیشتر ادیب جبلی انسان کے جنسی پہلو پر زور دیتے تھے۔ میراجی اور راشد نے جنس کو انسانی وجود کی نئی تفتیش کا ذریعہ بنایا اور اپنے تجربہ کے ذریعہ انسان کی کسی نئی تعریف پر پہنچنے کی کوشش کرتے رہے ان کے سامنے چونکہ کوئی بنا بنایا فارمولا یا فلسفہ نہیں تھا اس لیے ان کی کوشش کوئی فوری نتیجہ پیدا نہیں کر سکی۔

اب اس بحث سے میرے موضوع کا تعلق یہ ہے کہ ۳۶ء کی تحریک نے اپنے شعری اظہار کے لیے نظم کو منتخب کیا۔ ترقی پسندوں نے بھی اور حلقہ ارباب ذوق والوں نے بھی۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ ترقی پسند نظم افادی شاعری کے اس بڑے دھارے سے تعلق رکھتی ہے جو حالی سے شروع ہوکر جوش اور اقبال تک پہنچتا ہے جبکہ حلقۂ ارباب ذوق والے نظم کی اس روایت سے تعلق رکھتے ہیں جو اس دھارے سے الگ اپنے جذبات کی تشکیل کر رہی تھی۔ اس غیر افادی نظم کا پہلا دور صرف جذباتی تجربات تک محدود تھا لیکن اب ایک نئے انسان کی تلاش میں لے زیادہ بڑے مسائل سے نبردآزما ہوتا تھا۔ چنانچہ میراجی، راشد اور ان کے ساتھیوں کی نظمیں اس روایت کو ترقی دے کر کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہیں۔ غزل اس سفر میں بہت پیچھے رہ گئی حسرت سے یگانہ تک جو لوگ موجود تھے وہ بہت پرانے دور سے تعلق رکھتے تھے فراق سنگم پر کھڑے ہوئے تھے۔ مگر اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جدید اردو نظم اپنی تاریخ کے اس دور میں جن مسائل سے دوچار ہو گئی تھی غزل میں ان کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں تھی۔ اس کی بڑی وجہ غزل کی ہیئت تھی۔ چنانچہ اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ غزل کی ہیئت پر پہلے سے زیادہ سخت حملے ہوئے اور اسے پوری طرح رد کر دینے کا نعرہ لگایا گیا۔ تھوڑی دیر کے لیے غزل نے میدان چھوڑ دیا اور نظم نے سچ مچ ایک فاتح کی صورت اختیار کر لی۔ لیکن شاید حقیقت یہ ہے کہ غزل عارضی شکست کھانے کے بعد اپنی کمین گاہ میں نئے حملے کے لیے کسی موقع کی منتظر تھی۔

میں اس سے پہلے دکھا چکا ہوں کہ نظم نگاری کے پہلے دور کے بعد غزل نے جذباتی رنگ اختیار کر کے اپنے پہلے ردعمل کا اظہار کیا تھا۔ غزل نے اپنے دوسرے ردعمل کا اظہار اس طرح کیا کہ سیاسی مسائل کو قبول کرنے لگی لیکن اس شرط کے ساتھ کہ غزل کے رموز و علائم اپنی جگہ قائم رہیں یہ کوشش فراق کے یہاں بھی ملتی ہے اور جگر کے آخری دور کی شاعری میں بھی فیض کی غزلیں بھی اسی رنگ میں ہیں اور ان کے ساتھ دوسرے چھوٹے بڑے شاعروں کے یہاں بھی یہی رنگ ملتا ہے سوائے مجروح کے جنہوں نے بالکل ڈھکے طور پر اپنی غزل کو ترقی پسند نظم کا ضمیمہ بنا دیا تھا۔ بہرحال یہ دور بحیثیت مجموعی غزل کی پسپائی کا دور تھا کہ ۴۷ء آگیا

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کی طرح ۱۹۴۷ء بھی ہمارے اجتماعی شعور میں دو ایک بنیادی تبدیلیوں کا مظہر ہے۔ ۱۸۵۷ء میں روحانی انسان کی جگہ افادی انسان نے لی تھی جو عمل و ردعمل کے ایک سلسلہ سے گزرنے کے بعد ترقی پسند تحریک کے معاشی انسان تک پہنچا تھا۔ معاشی

انسان کی جو شکل ادب میں مقبول ہوئی تھی وہ انقلابی انسان تھا۔ انقلابی انسان معاشی انسان کی وہ شکل ہے جس میں مادیت کے باوجود آدرش پرستی موجود ہے۔ یہ انسان معاشی مسئلہ کو انسانیت کا بنیادی مسئلہ سمجھتا ہے لیکن اس کے حل کے لیے انقلاب کا راستہ ڈھونڈتا ہے جو آدرش پرستی کی ایک شکل ہے۔ انقلاب کے معنی ہیں ایک ایسی تبدیلی جو سب کے لیے ہو۔ انقلابی انسان صرف اپنی معاشیات ٹھیک نہیں کرنا چاہتا بلکہ سب کی بھوک اس کا مسئلہ ہے مگر اس کے معنی صرف اپنا پیٹ بھرنے کے نہیں ہیں بلکہ ایک ایسا نظام قائم کرنا جو سب کا پیٹ بھرے۔ یہی اس کا آدرشی پہلو ہے۔ ترقی پسند شاید میرے نقطۂ نظر کو قبول نہ کریں لیکن خالص مادی نقطۂ نظر سے سب سے پہلی مادی بات یہ ہے کہ میرا پیٹ بھرے۔ ترقی پسندوں کی مادیت آدرشی مادیت تھی لیکن ۴۷ء کے بعد ہمارے شعور میں خالص مادیت نے ایسی جگہ حاصل کر لی کہ آدرشی مادیت کچھ شکست کھانے لگی۔ اسباب جو کچھ بھی ہوں لیکن ہر محاذ پر انقلابی انسان پسپا ہونے لگا اور ایک وقت ایسا آگیا جب ترقی پسند تحریک کی موت اس کے بڑے بڑے حامیوں اور راہبوں کو بھی نظر آنے لگی۔ پاکستان میں تو خیر یہ کہا جاتا ہے کہ یہاں ترقی پسند تحریک پر پابندی لگ گئی لیکن ہندوستان میں کیا ہوا۔ مجنوں گورکھپوری کہتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک نے اپنا مقصد پورا کر لیا اور ہمارے اجتماعی شعور کو تبدیل کر گئی۔ لیکن ترقی پسند تحریک کے ایک دُکھ بھرے نکتہ چیں کی حیثیت سے میرا سوال یہ ہے کہ کیا ترقی پسند تحریک کا مقصد یہ تھا کہ ہر شخص معاشی مسئلہ کو بنیادی مسئلہ قرار دے کر صرف اپنا پیٹ بھرنے لگے۔ تاریخ کی بوالعجبی بھی کیا چیز ہے۔ انقلاب کی موت کا دکھ بھی میرے جیسے انقلاب دشمنوں کو کرنا پڑتا ہے۔ خیر، تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ ۴۷ء ہمارے اجتماعی شعور میں جو تبدیلی لے کر آیا اس نے انقلابی انسان کو پیچھے دھکیلنا شروع کیا۔ جنسی انسان بھی شاید میراجی کے حشر کو دیکھ کر خائف ہو گیا تھا۔ رومانی، جمالیاتی، جذباتی انسان اختر شیرانی، مجاز اور ان کے ساتھیوں کے ساتھ ٹھکانے لگ گیا۔ نظم جو بہت لگے آگے بڑھ گئی تھی اس مقام پر ٹھٹھک کر کھڑی ہو گئی۔ غزل شاید اس موقع کی منتظر تھی۔ اس نے ناصر کاظمی اور ان کے آگے پیچھے آنے والے بہت سے شاعروں کے ساتھ اپنا بھرپور ردعمل پیش کیا۔ وہ جذباتی انسان سے بھی نیچے اتر کر محسوساتی انسان کی تلاش کرنے لگی۔

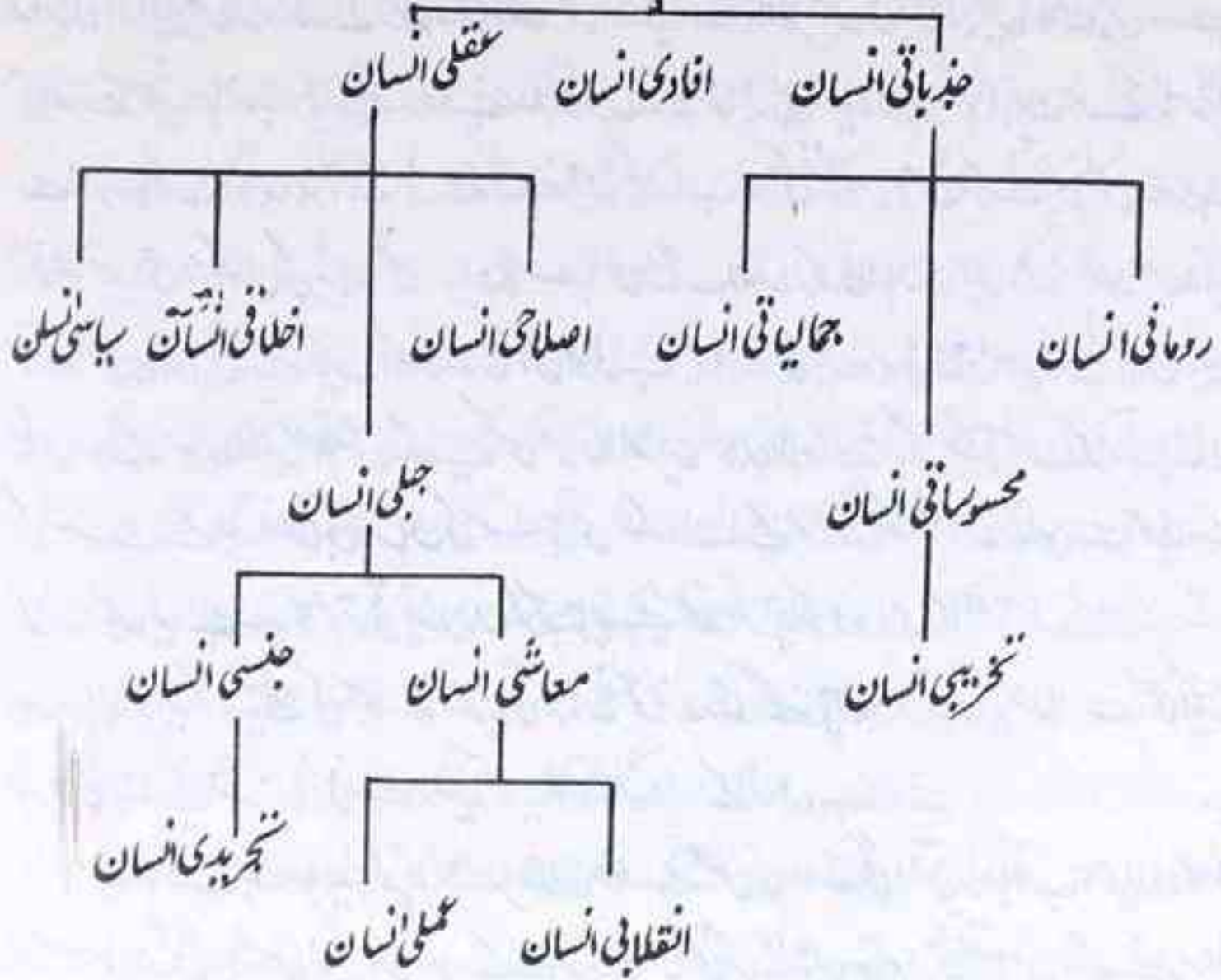
۴۷ء کے بعد غزل کا جو دور شروع ہوتا ہے اور چھوٹی بڑی تبدیلیوں کے ساتھ ۶۰ء تک پہنچتا ہے وہ محسوساتی انسان کا دور ہے۔ جذباتی انسان اور محسوساتی انسان میں فرق یہ ہے کہ

جذباتی انسان روحانی انسان کی طرح ہم آہنگ وجود تو نہیں رکھتا لیکن اس کی ذات کے مختلف اجزا جذبات کے تابع ہوتے ہیں جبکہ محسوساتی انسان میں جذبات بھی کسریت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ جذبات کا کم از کم ایک مرکز تشکل ہوتا ہے جبکہ محسوسات عارضی اور لمحاتی ہوتے ہیں۔ جدید غزل کے محسوساتی انسان کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ لمحہ بہ لمحہ جیتا ہے اور اپنی ذات میں کسی ایسی مرکزیت کی تلاش نہیں کرتا جو اس کے وجود کے مختلف اجزا کو مربوط کر دے۔ یہ محسوساتی انسان اس وقت تک پورے انسان کی سب سے چھوٹی کسر ہے۔ ناصر کاظمی، شہزاد احمد، احمد مشتاق، فرید جاوید، اطہر نفیس، عبید اللہ علیم وغیرہ اسی محسوساتی انسان کے نمائندے ہیں لیکن میری بات شاید مکمل نہ ہوگی اگر میں غزل گوئی کے ایک اور رجحان کا ذکر نہ کروں جو ۱۹۵۷ء کے لگ بھگ ظہور میں آیا، اور جس کی بھرپور نمائندگی ظفر اقبال اور ان کی قبیل کے دوسرے شعرا کرتے ہیں۔ یہ غزل کی سب سے بدنام شکل ہے۔ کیونکہ اس غزل کے پیچھے جو انسان کام کر رہا ہے وہ انسانوں کی ان تمام شکلوں سے مایوس ہو کر جو پچھلے سو سال میں ظہور پذیر ہوئی ہیں۔ اب صرف توڑ پھوڑ پہ اتر آیا ہے۔ وہ ہر موجود رویہ کے خلاف ہے اور اپنے تخلیقی عمل کے ذریعہ انسان کی ہر شکل کی تخریب کرنا چاہتا ہے۔ اس کا مجموعی رویہ طنز، مزاح، تضحیک، پھکڑپن سے بھرپور ہے۔ وہ ہر چیز کا منہ چڑھاتا ہے۔ ہر چیز پر کیچڑ اچھالتا ہے۔ ہر چیز کو مسخ کرتا نظر آتا ہے۔ محسوساتی انسان کے بعد تخریبی انسان کا ظہور اس بات کی علامت ہے کہ انسان کی نئی تعریف کی ہر کوشش ناکام ہو چکی ہے۔ بشر بدر، محمد علوی، انور شعور اور ان کے ساتھ کئی اور نام اسی تخریبی رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس موقع پر میں یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ بعض حلقوں میں احمد ہمدانی کی غزل کی مقبولیت اس سارے خلفشار میں لوگوں کی اس خواہش کا مظہر ہے کہ انسان کی کسی پرانی شکل کو قبول کر لیا جائے۔ احمد ہمدانی کی غزل میں فراق کی آواز بازگشت ہماری اس خواہش کو طمانیت بخشتی ہے۔

معاف کیجیے میں نے نظم کی ایک بڑی روایت کے ذکر کو پیچھے چھوڑ دیا۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" میں راشد اور میراجی کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے میں نے لکھا تھا میراجی مر گئے اور راشد کہیں کھو گئے۔ لیکن راشد صاحب نے از راہ کرم مجھے اطلاع دی کہ ایسا نہیں ہے۔ ان کی "اسں یقین دہانی کے بعد میں نے غور کیا تو راشد کو ماورا سے آگے پایا۔" ایران میں اجنبی" میں راشد یقیناً آگے بڑھے ہیں۔ ان کا سفر جنس کے ذریعہ انسان کی ایک تفتیش سے شروع ہوا تھا۔ لیکن اپنی دوسری تصنیف میں انھوں نے عہد جدید کے انسان کی تنقید کو اپنا موضوع بنایا اور اس کی پارہ پارہ زندگی

کی نشاندہی کی۔ حلقہ کے دوسرے لوگ جو میراجی کی حیثیت کو رے کر چلے تھے نئے انسان کی تلاش سے مایوس ہو کر انسان کی پرانی شکلوں کی طرف لوٹ گئے اور اپنے مضمون کا مداوا تصوف اور دوسرے روحانی اعمال میں ڈھونڈنے لگے۔ مختار صدیقی اور یوسف ظفر اس کی مثال ہیں۔ ان میں سے "چھوٹے" ضیا جالندھری تھے وہ اپنے ساتھیوں کے مقابلہ میں زیادہ تیز رو ثابت ہوئے۔ "سر شام" سے "نارسا" تک وہ برابر آگے بڑھتے رہے ہیں لیکن اب ان کی نظمیں اسی مرکزی تفتیش سے ہٹ کر جو میراجی اسکول کی بنیاد تھی زیادہ سیاسی رنگ اختیار کرتی جا رہی ہیں اس سلسلہ میں دو تین تازہ نظمیں جن میں سے ایک آدھ شائع بھی ہوئی ہے میں نے سنی ہیں۔ یہ بڑی خوبصورت نظمیں ہیں۔ لیکن ان میں میری حالیہ تفتیش کے لیے کسی مواد کا سراغ نہیں ملا۔ البتہ یہ کہہ سکتا ہوں کہ ترقی پسندوں کی شکست کے بعد انقلابی انسان کی سیاسی شکست کے موضوع کو انہوں نے بہت خوبی سے گرفت میں لیا ہے۔ یہ کام ترقی پسندوں کو کرنا چاہیے تھا مگر چونکہ وہ اس کا اعتراف نہیں کرتے اور اپنے تجزیہ کو دیکھنے کی بجائے نظریاتی دماغ کو ضروری سمجھتے ہیں اس لیے یہ سعادت بھی ایک غیر ترقی پسند کے حصہ میں آئی ہے۔ ضیا کا یہ کارنامہ داد کے قابل ہے۔

۴۷ء کے بعد جدید نظم کا دوسرا رجحان وہ ہے جس کی نمائندگی افتخار جالب، جیلانی کامران، محمد سلیم الرحمٰن، انیس ناگی اور ان کے دوسرے ساتھی کرتے ہیں۔ ہم اپنی تفتیش کے پچھلے مرحلہ میں جبلی انسان تک پہنچے تھے۔ جدید نظم کے اس حالیہ دور میں یہ انسان بھی غائب ہو جاتا ہے۔ اب ہم انسان کے بجائے اس کی ایک تجریدی شکل سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ تجریدی انسان گوشت پوست کا وجود نہیں رکھتا اب اس کی حیثیت صرف ایک ریاضی مساوات کی ہے جو نہ عقل کی زبان بولتا ہے، نہ جذبات کی نہ محسوسات کی۔ اس کی زبان ریاضی کے ہندسوں کی طرح علامتی اور غیر شخصی ہے۔ محسوساتی انسان اور تجزیی انسان کی طرح یہ تجریدی انسان بھی اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ روحانی انسان کی موت کے بعد نئے انسان کا جو سفر شروع ہوا تھا وہ اب ایک ایسی منزل پر پہنچ گیا ہے جس کے آگے کوئی راستہ نظر نہیں آتا۔

میں نے اب تک جو بحث کی ہے اس کی وضاحت کے لیے نئے انسان کے سفر کا نقشہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ کیجیے۔

اس نقشہ کے مطابق ہم روحانی انسان سے گزر کر خالص مادیت پرست انسان تک پہنچ چکے ہیں جسے میں عملی مادہ پرست کہتا ہوں چونکہ شعر و ادب کسی نہ کسی طرح انسانی روحانیت کا حصہ ہے اس لیے عملی مادیت پرست انسان کو اس کی ضرورت نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ یہ انسان ہی نہیں ہے حیوان کی صرف ایک شکل ہے۔ ممتاز حسین نے کہا تھا انسان ایک روحانی حقیقت ہے مگر افسوس ترقی پسندوں کو یہ بات بہت دیر میں یاد آئی۔ بہر حال انسان کے اس سفر نامہ کو بین الاقوامی پس منظر میں سمجھنا ہو تو عسکری صاحب کا معرکہ آرا مضمون "حکایت نے" ملاحظہ کیجیے اس مضمون میں دیئے ہوئے نقشہ کے مطابق نئے انسان کا سفر نامہ یوں ہے۔

——— خدا مر گیا (نٹشے)

——— انسانی تعلقات کا ادب مر گیا (لارنس)

——— انسان مر گیا (مالرو)

اب بتائیے میرا یہ احساس درست ہے یا نہیں کہ کوئی وقت جاتا ہے جب نظم باقی رہ جا

یا غزل۔ لیکن ٹھہریے۔ ایک اطلاع یہ ہے کہ راشد صاحب لا مساوی انسان میں، انسان کی کسی نئی تعریف کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے ہیں خدا کرے وہ کامیاب اور بامراد لوٹیں۔ امید پہ دنیا قائم ہے۔ لیکن ان کی واپسی تک میں اپنے منفرد والے حالی کو اس بصیرت کی داد تو دے ہی دوں جس نے نئی شاعری کی داغ بیل ڈالنے کے باوجود دھڑکتے ہوئے دل کے ساتھ کہا تھا ”شاعری نئی ہو یا پرانی چلتی نظر نہیں آتی۔“

بشکریہ <u>نیا دور</u> کراچی

سلیم احمد

چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے!

دنیا کی بڑی شاعری تو میں نے پڑھی نہیں، اس لیے اس کے معیار کے بارے میں صرف نقادوں کی سنی سنائی پر قیاس آرائی کرنا نہ صرف بد مذاقی ہوگی بلکہ بد دیانتی بھی۔ عورت کی طرح، شاعری کا پتا بھی چھونے سے چلتا ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ بعض خوش اعتقاد لوگ براہِ راست تجربہ کے بجائے مشاطاؤں اور نقادوں کے کہنے پر ایمان لے آتے ہیں۔ اس صورت میں میرے لیے یہ فیصلہ کرنا تو بہت مشکل ہے کہ بڑی شاعری کے بازار میں میر انیس کا کیا بھاؤ ہے؟ البتہ ایک بات میں ذاتی تجربہ سے جانتا ہوں اور وہ یہ کہ اس زمانے میں جب شبلی کی سفارش بھی کام نہیں آتی لوگ میر انیس کو بالکل ہی از کار رفتہ اور فرسودہ قرار دے چکے ہیں وہ جا بجا میرے دل کو گدگدیوں میں چھوتے ہیں۔ ایسا کیوں ہے؟ اور وہ کیا چیز ہے جسے یہ آدمی اپنی خطابت اور رفادر الکلامی سے نہیں کسی اور طرح حرکت میں لے آتا ہے؟ یہ سوال ہے جو میں اپنے آپ سے پوچھنا چاہتا ہوں۔

لیکن اس سے پہلے میں خود اپنی تنبیہ کے لیے ایک بات کہتا چلوں۔ نہ مجھے اس بات پر غور نہیں کرنا ہے کہ میر انیس نے مرثیہ کو رزمیہ بنا کر اچھا کیا یا بُرا؟ اور اُسے رزمیہ بنانے میں مغربی اصولوں کے مطابق کامیاب ہوئے یا ناکام۔ نہ مجھے اس بحث میں پڑنا ہے کہ میر انیس اپنے مرثیوں میں عرب کا ماحول کیوں نہ پیش کر سکے اور امام حسین علیہ السلام کو امام حسین لکھنوی کیوں بنا گئے۔ یہ سوال یقیناً اہم نہیں مگر خدا ہمارے مدرس نقادوں کو زندہ سلامت رکھے، ان پر بحثیں تو ہوتی رہتی ہیں —— اس تنبیہ بلکہ خود تنبیہی کے بعد لگے ہاتھوں اپنے دو ایک تعصبات بھی بیان کرتا چلوں۔ مثلاً مجھے ایک چڑ اس بات سے ہے کہ یار لوگ عظیم شاعری کے پھڈے میں اُردو شاعری کی فہرست میر، غالب اور اقبال پر ختم کر دیتے ہیں۔ اس کے بعد اگر اِکا دُکا نام کا اضافہ

بھی ہوتا ہے تو بقول نظیر صدیقی اس کی حیثیت 'پسندِ خاص' ہوتی ہے 'قبولِ عام' کی نہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں خواہ مخواہ لوگوں کو رعایتی نمبر دلوا کر پاس کروانے کے چکر میں ہوں۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ ان تین ناموں سے اردو شاعری کے سارے موضوعات، اسالیب اور لب و لہجہ کے سارے انداز تو کیا، اردو شاعری کے سارے رنگوں کی بھی نمائندگی نہیں ہوتی۔ اردو شاعری کی ایک بہت بڑی دنیا ان تین ناموں سے باہر بھی آباد ہے اور ہم حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کو تھوڑی دیر کے لیے بھول جائیں تو یہ دنیا بڑی توانا، جاندار اور رنگا رنگ بھی ہے۔ مثلاً اقبال مردِ قلندر کی مدح و ستائش میں جو کچھ کہتے ہیں اس کا تو کیا کہنا، مگر آتش کی آواز کچھ اور چیز ہے۔ اور جس نے میر کی 'آہ' کے ساتھ سودا کی 'واہ' نہ دیکھی اس نے اردو شاعری کیا خاک پڑھی۔ میرا دوسرا تعصب اس فلسفہ کے خلاف ہے جو شوکت سبزواری کو پڑھے بغیر سمجھ میں نہیں آتا کہ بد مذاقی کا کتنا بڑا پردہ ہے۔ خدائے قدوس گناہوں کا بہت بڑا معاف کرنے والا ہے مگر بد مذاقی کو بھی معاف کرتا ہے یا نہیں، اس کے بارے میں مجھے شک ہے، بیشک ممتاز حسین گواہی نہ دیں۔

خیر، فلسفہ کا ذکر آیا ہے تو میں بھی تھوڑا سا فلسفہ بگھار لوں۔ انسان کی تعریف فلسفہ کا ایک اہم موضوع ہے۔ اور کوئی شاعری اس وقت تک عظمت کی حدود میں داخل نہیں ہو سکتی جب تک وہ اس سوال کا جواب نہ دے کہ انسان کیا ہے۔ یہ تو ہوئی ایک بات۔ دوسرا سوال طریقۂ کار کا ہے۔ فلسفہ کے برعکس شاعری میں یہ جواب عموماً مجرد تصور کی صورت میں نہیں، انسان کی جیتی جاگتی تصویر پیش کر کے دیا جاتا ہے۔ لیکن جہاں کہیں تصورات بھی پیش کیے گئے ہیں وہ بھی شدت سے "محسوس" کیے ہوئے تصورات ہیں۔ مثلاً اقبال کی شاعری میں۔ بہر حال اردو شاعری میں انسان کی چار بڑی تصویریں ملتی ہیں۔ انسان بحیثیت عاشق کے جس کی ناکامی و جگر کاوی میر کے شعر بن گئی ہے۔ انسان بحیثیت "فرد" کے جس کی آفاق گیر انانیت غالب کے اندیشہ ہائے دور دراز میں جھلکتی ہے۔ انسان بحیثیت "تماشائی" کے جس کی ہوس سیر و تماشا نظیر اکبر آبادی کے بنجارے کے ساتھ گھومتی نظر آتی ہے اور انسان بحیثیت "مردِ عمل" کے جس کا جوشِ کردار اقبال کی ضرب کلیم بن گیا ہے۔ لیکن میر انیس نے اردو شاعری کے اس نگارخانے میں ایک بہت اہم تصویر کا اضافہ کیا ہے جو کسی طرح بھی دوسری تصویروں سے کم رتبہ نہیں ہے بلکہ بعض اوقات اتنی پُرجلال پُرعظمت اور معجزہ کی حد تک پہنچی ہے کہ بڑے بڑوں کے پر جلنے لگتے ہیں ——— اقبال نے انسان

عظمت کی جیسی شاعری کی ہے وہ میرے مطالعے میں اردو کی، اور دوسروں کی تصدیق سے عالمی ادب کی صف اول کی چیز ہے۔ لیکن اقبال کا مرد کامل فکر و خیال کی عظیم بلندیوں کو چھونے کے باوجود مجھے کچھ ناآسودہ سا چھوڑتا ہے۔ مجھے یہ خیال ہے کہ اقبال کا ایسا کلام تمام تر تعقیبہ کلام ہے اس میں بیزاری کا امکان کم نہیں کیونکہ اب تو "گفتار میں، کردار میں اللہ کی برہان" قسم کے مصرعے چھٹ بھیے صحافیوں اور لیڈروں کے لیے بھی استعمال ہونے لگے ہیں۔ افسوس کہ اقبال کو اس کے مبتذل مداحوں نے ہلاک کر دیا اور ہمارے زمانے کو اس کی بدمذاقی اور بے حسی نے۔

بہر حال اقبال کے انسان سے میں مرعوب بھی ہوتا ہوں اور متاثر بھی۔ بے اندازہ دماغی قوت کے ساتھ یہ میرے ذہن و عقل کو جھنجھوڑ دیتا ہے اور اس کے بعض رُخ اور پہلو ایسے ہیں جو میری روح کی رسائیوں سے بھی ماورا معلوم ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود میں اسے گوشت پوست کے انسانوں کی طرح چلتا پھرتا، سوتا جاگتا، محبت اور نفرت کرتا، خوش ہوتا اور دکھ اٹھاتا نہیں دیکھ پاتا۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے اس کا محرک تخلیق بڑا "خیال" ہے۔ بڑا "تجربہ" نہیں۔ اور اگر میرا یہ خیال صحیح ہے کہ یہ تعقیبہ کلام ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اقبال حضورؐ کی سیرت کے بشری پہلوؤں سے متاثر نہیں ہوئے۔ یا دوسرے لفظوں میں خود اقبال کے اندر گوشت پوست کا انسان مردہ حالت میں تھا۔ غالب کے یہاں تجربہ کا عنصر زیادہ ہے کیونکہ غالب کا انسان خود غالب کی انا کا ایک پھیلا ہوا سایہ ہے۔ غالب نے اپنی انانیت سے کیا کام لیا ہے اور اس کو کس طرح حیات و کائنات کی تفتیش کا ذریعہ بنایا ہے، یہ میں اپنے ایک مختصر سے مضمون میں جو برادرم مشفق خواجہ کی فرمائش پر رسالہ "اردو" کے لیے لکھا گیا تھا بتا چکا ہوں۔ لیکن غالب کا انسان اپنی ذہنیت کے اعتبار سے مجھے پسند نہیں ہے۔ میں اس کی بلند نظری، خود آگاہی، شوخی و ظرافت، مجلس آرائی اور محشر خیالی کا قائل و معترف ہونے کے باوجود یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ کہیں کہیں اس کی خود رحمی مریضانہ حد تک پہنچ جاتی ہے اور ساتھ ہی غالب کی مابوس نما انانیت زندگی بھی جو بعض اوقات اسے انسانوں سے اتنی دور لے جاتی ہے کہ وہ جنات اور پتھروں کی زبان بولنے لگتا ہے۔ غالب کو شکایت تھی کہ آدمی انسان نہیں بن پاتا۔ مجھے شکایت ہے کہ غالب انسان بھلے ہی بن گیا ہو آدمی کبھی نہیں بنا، سوائے دو ایک غزلوں اور "ہائے ہائے" والے بے مثال مرثیے کے۔

البتہ نظیر اپنے ابتذال کے باوجود مجھے پسند ہیں۔ ان کا انسان عوامی مزاج کا اجتماعیت پسند انسان ہے۔ زندگی کے ہر مظہر سے لطف اٹھانے والا میلوں ٹھیلوں میں گھومنے والا زندگی کے ہر

چھوٹے بڑے، پست و بلند تجربہ کو محسوس کرنے والا، انسان کو اس کے ہر روپ میں گلے سے لگانے والا اور موت و زیست دونوں کو ایسی نظر سے دیکھنے والا جو کبھی کبھی خود بخود ہنسی سے چمک اٹھتی ہے اور خود بخود آنسوؤں سے ڈبڈبا جاتی ہے۔ نظیر تو اردو کا سعدی ہے مگر کاش اس میں پھیلاؤ کے ساتھ شدت اور ارتکاز بھی ہوتا اور ذرا سی ارتفاع بھی۔ اردو شاعری میں نظم نگاری کی بڑی روایت کی عدم موجودگی نے ایک بڑا آدمی ضائع کر دیا۔

لیکن اردو شاعری میں میری عقیدت کا مرکز میر کا "عاشق" ہے کہ نامرادانہ زیست کرتا تھا اور اس کے باوجود زندگی کو انتظار کا اور موت کو ماندگی کا وقفہ سمجھتا تھا۔ اس عاشق کا محبوب اور کائنات سے کیا رشتہ ہے۔ اس پر تو پھر کبھی اور بات ہوگی۔ لیکن عسکری صاحب نے اسے ہمیں ایک اور رشتہ میں دکھایا ہے۔ یعنی "دوسروں" کے ساتھ! وہ دوسرے جو مومن کے یہاں محبوبہ کے اعزہ و اقربا ہیں۔ داغ کے یہاں کوٹھے والے تماش بین، حالی کے یہاں سرسید کے مخالف، اور مردم گزیدگی کی شکایت کرنے والے غالب کے یہاں کمینے۔ میر کے یہاں یہ دوسرے "ہم آپ ہیں یعنی عام آدمی۔ عاشق لطافت ہے، عام آدمی کثافت مگر میر نے عام آدمی کو کیا سمجھا اور کیا بنا دیا! میر کی شاعری کا نہیں میر کے انسان کا کمال یہ ہے کہ لطافت و کثافت اس طرح گلے مل رہے ہیں کہ دونوں کا تعین باقی نہیں رہا۔ میر کے عاشق کے روپ میں انسان کی یہ تصویر اب تک اردو شاعری کی معراج ہے۔

لیکن میر انیس کی شاعری کا انسان ان سب سے مختلف ہے۔ ابھی میں کچھ دیر کے لیے یہ بھولے جاتا ہوں کہ مرثیوں کا تعلق امام حسین علیہ السلام سے ہے اور اس وجہ سے اس انسان کو میر انیس کی تخلیق نہیں کہا جا سکتا کیونکہ یوں تو غفاری و غفاری و قدوسی و جبروت کی الوہی صفات کا محل ظہور حضور ﷺ کے سوا اور کون ہو سکتا ہے اور "سوار اشہب دوراں" کی پکار امام مہدی علیہ السلام کے علاوہ اور کس کے لیے ہو سکتی ہے۔ تاریخی، مذہبی، اساطیری شخص جب کبھی شاعری کا موضوع بنتی ہیں تو وہ شاعر کے تخیل سے اس طرح الگ تھلگ نہیں ہوتیں کہ انہیں اس کی خلاقیت سے بالکل الگ کر کے دیکھا جا سکے۔ ورنہ یوں تو ہومر، دانتے، والمیک اور فردوسی سب کے سب خالی ہاتھ رہ جائیں گے۔ یہ بات ہمیں بار بار یاد دلانے کی ہے کہ شاعری بالآخر شاعر کے تجربہ کے سوا اور کچھ نہیں۔ شاعر کے لیے کوئی معروضی سے معروضی واقعہ یا کردار اس طرح کی معروضیت نہیں رکھتا جس طرح مورخ یا اخباری رپورٹر کے لیے۔ ایسی معروضیت سے تاریخ پیدا ہو سکتی ہے، شاعری

نہیں۔ شاعری تو ہر چیز کو داخلیت میں تبدیل کر دیتی ہے اور ہر خارجی واقعہ اور کردار پر شاعر کے تجربہ کا گہرا رنگ چڑھا دیتی ہے۔ بلکہ بعض اوقات اس طرح ان کی قلب ماہیت کر دیتی ہے کہ باہر سے وہ کچھ اور ہو کر اندر سے کچھ اور ہو جاتے ہیں۔ اس کی سب سے بڑی مثالیں شیکسپیئر کے ڈراموں میں ملتی ہیں جن کے ہر کردار میں خود شیکسپیئر زندہ اور سانس لیتا موجود ہے۔

میر انیس کا موضوع امام حسینؑ ضرور ہیں لیکن یہ میر انیس کے امام حسینؑ ہیں۔ ورنہ جوشؔ کے امام حسینؑ کو دیکھئے ، گستاخی معاف چھوٹے موٹے جواہر لال نہرو معلوم ہوتے ہیں —— میر انیس نے واقعات کربلا کو تو خیر نظم کیا ہی ہے۔ لیکن ان واقعات میں خود میر انیس کا عقیدہ تخیل اور تجربہ یک جان ہو کر حل ہو گئے ہیں۔ شاید خود ایک چھوٹی سی کربلا خود میر انیس کے دل میں تھی جس کے بغیر یہ واقعات شاعری نہیں بن سکتے تھے۔ لندھور بن سعدان کی داستان البتہ ہو سکتے تھے اس زاویہ سے میر انیس کے امام حسین کو ہم میر انیس سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے مجھے تو بعض نقادوں کے اس اعتراض پر خوشی ہوئی۔ میر انیس نے امام حسینؑ کو روتے دکھایا ہے۔ مجھے تو نہیں معلوم کہ امام حسینؓ روتے تھے یا نہیں، لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ خود میر انیس بہت سے لوگوں کی طرح رونے سے ڈرتے نہیں تھے مثلاً غالب کی طرح!

بہرحال میر انیس کے مرثیوں میں ہم جس انسان سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ غالب اور اقبال کے انسان سے مختلف ہے۔ اقبال کے انسان کو میں نے ابھی مرد عمل کہا ہے لیکن یہ خیال جتنا قابل قبول معلوم ہوتا ہے اتنا حقیقت کے مطابق نہیں ہے۔ اقبال خود مرد عمل نہیں تھے۔ مرد عمل کے مداح تھے۔ اس لیے ان پر عمل کے معنی اس طرح نہ کھل سکے جس طرح گیتا کے ارجن پر کھلے ہیں۔ یہ میں گیتا اور اقبال کی شاعری کا مقابلہ نہیں کر رہا ہوں مگر بعض دور کی چیزوں کو قریب رکھ دینے سے کچھ ایسی باتیں نظر آنے لگتی ہیں جو ویسے نظر نہ آتیں۔ اقبال کی شاعری کے بہت سے مسئلوں کی تفہیم اقبال کی اس نفسیات کو سمجھے بغیر نہیں ہو سکتی کہ وہ خود کو ایک ناکام عملی آدمی سمجھتے تھے۔ اور یوں اپنی عملی ناکامی کی تلافی خیالی عمل پر کرتے تھے۔

اقبال کا مرد عمل اقبال کے خیالوں کی پیداوار ہے۔ اس "خیال" کو انہوں نے شدت سے "محسوس" کیا ہے۔ اس میں اپنے جذبات بھی شامل کیے ہیں۔ محبت اور عقیدت کو سمویا ہے مگر یہ اُن کے "پورے تجربہ" کا عکاس نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ ان کے حسی، جذباتی، نفسیاتی تجربہ کی اکائی سے نہیں پیدا ہوا۔ اقبال نے اپنے اس "خیال" کی تجسیم حضورؐ کی ذات میں

دیکھی ہے۔ اور یہ ان کے عشق رسول کا سوتا ہے۔ عشق رسول حالی کو بھی تھا اور محسن کاکوروی کو بھی مگر ان دونوں نے ذات اقدس میں کیا دیکھا اور وہ اقبال سے کتنا مختلف اور کتنا مشابہ ہے، یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے جو نظیر صدیقی کر سکتے ہیں۔ خیر تو اقبال کے خیال کی عظمت کو تسلیم کرنے کے ساتھ (اور یاد رہے کہ میں لفظوں کی اس بے حرمتی کے دور میں لفظ عظمت کی عصمت کا قائل ہوں) مجھے یہ چھوٹا سا اعتراض بھی ہے کہ اقبال کا انسان ذہن کی پیداوار ہے اس لیے ذہن ہی کو متاثر کرتا ہے۔ پورے وجود میں نہیں اترتا پیتا نہیں میری خوش خیالی ہے یا کیا ہے کبھی کبھی مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال اگر اپنے الوہی صفت انسان کو گوشت پوست کا وجود دے سکتا تو شاید میر انیس سے ملتی جلتی ہی کسی قسم کی شاعری پیدا ہوتی۔

لیکن غالب کا انسان میر انیس سے اس لیے مختلف ہے کہ وہ ایک فردیت پرست فرد ہے۔ اس کا ذکر میں اپنی ایک چھوٹی سی تقریر "غالب اور نیا آدمی" میں کر چکا ہوں جو نئی نظم اور پورا آدمی میں شامل ہے۔ غالب کا یہ فرد زندگی کے تمام رشتوں سے منقطع ہو کر اپنی کائنات اپنی انا سے پیدا کرنا چاہتا ہے۔ وہ نہ صرف اپنی حقیقت خود ہو جانا چاہتا ہے بلکہ ہر حقیقت کو اپنے وجود میں ضم کر لینے کا خواہشمند ہے۔ ایک ایسے وقت میں جب ہمارے قدیم معاشرے کے تار و پود بکھر رہے تھے اور پرانے رشتے ٹوٹ رہے تھے، غالب کے انسان کا ظہور ایک معاشرتی مطالعہ کا در کھولتا ہے۔ کیا یہ انسان اس بے گھر، بے در، بے خاندان انسان کی پیشین گوئی نہیں ہے جسے ہم کراچی کی سڑکوں پر آوارہ پھرتے دیکھتے ہیں؟ غالب کا انسان درحقیقت ہر رشتہ کی نفی ہے۔ وہ خلوت کو انجمن ضرور سمجھتا ہے مگر اس انجمن میں کسی اور تو کیا شاید غالب کے محبوب کو بھی داخلہ کی اجازت نہیں ہے۔

اس انجمن کے حاضرین "غالب کے اصنام خیالی" کے سوا اور کوئی نہیں، اور ان کا صدر نشین وہ خود ہے۔ غالب کے اس انسان سے میر انیس کا انسان اتنا ہی مختلف ہے جتنے قطب شمالی کے لوگ لکھنؤ سے۔

البتہ نظیر اور میر کے انسان ضرور میر انیس کے انسان کے ہمسائے معلوم ہوتے ہیں، شاید اس لیے کہ سب ایک "روایتی" معاشرہ کے نمائندہ ہیں۔ اقبال نے کہا ہے کہ موج ہے دریا میں اور بیرون دریا کچھ نہیں۔ روایتی معاشرہ کا فرد یہ نہیں کہہ سکتا۔ اسے کہنے کی ضرورت نہیں اقبال تو مچھلی کی طرح اس لیے تڑپے ہیں کہ دریا سے باہر ہیں۔ ورنہ دریا میں تو موج، مچھلی اور دریا سب ایک

ہیں۔ مچھلی دریا میں ہو تو دریا کے ہونے کے فواید بیان نہیں کرتی۔ نظیر صدیقی نے ایک مرتبہ میرے ایک مضمون پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا تھا کہ سلیم احمد فرد پرستوں کے خلاف ہیں۔ انہیں اعتراض اس بات پر ہوا کہ فرد پرستوں کے خلاف تو ہیں ہی، کمال یہ ہے کہ اجتماعیت پرستوں کے بھی خلاف ہیں۔ میں اس اعتراض کے بارے میں افسوس کے ساتھ اعتراف کرتا ہوں کہ یہ درست ہے کیونکہ اجتماعیت پرستی فرد پرستوں کی پریڈ کا نام ہے۔ روایتی معاشرہ نہ صرف فرد پرست معاشرہ تھا۔ نہ اجتماعیت پرست۔ یہ فطری معاشرہ تھا، فطری ان معنوں میں نہیں جن معنوں میں روسو استعمال کرتا ہے بلکہ ان معنوں میں جن میں یونانی استعمال کرتے تھے۔ یقیناً یہ "معاہدہ عمرانی" کا معاشرہ نہیں تھا۔ ارسطو کے دیوتا اور جانور دونوں اس معاشرہ میں داخل نہیں ہو سکتے کیونکہ یہ رشتوں کی ہوا میں سانس لیتے انسانوں کا معاشرہ تھا۔ نظیر کا انسان اس معاشرہ کا ایسا تماشائی ہے جیسے دریا میں کنول۔ میر کا انسان وہ عاشق ہے جو عشق کی شدید ترین داخلیت میں معاشرہ سے ٹوٹ گیا لیکن جس کی بنیادی اور حقیقی انسانیت نے اسے معاشرہ سے پھر جوڑ دیا۔ ان دونوں کے مقابلہ پر میر انیس کا انسان وہ انسان ہے جو رشتوں کے انفاس تازہ سے مہک رہا ہے۔

میر انیس کے انسان کو ہم اردو شاعری میں پہلی بار اس کے خاندانی رشتوں میں دیکھتے ہیں۔ یہ رشتے عملی زندگی میں جو کچھ بھی ہوں لیکن میر انیس کے سوا کسی اور شاعر نے انہیں اتنے احترام، اتنی محبت، اتنے دکھ کے ساتھ نہیں دیکھا کہ وہ تخلیق کا موضوع بنتے۔ جدید تنقید میں سماجی انسان کا بہت شور مچا ہوا ہے مگر اردو میں کسی شاعر نے سماجی انسان پیش کیا ہے تو میر انیس نے۔ یہاں انسان اپنے بنیادی ماحول میں ہے۔ باپ بیٹا۔ بھائی بھائی۔ چچا بھتیجے۔ ماموں بھانجے۔ ماں بیٹی ساس بہو، نند بھاوج، شوہر بیوی، دوست احباب۔ آقا اور غلام غرض انسانی رشتے کی کون سی شکل ہے جس نے میر انیس کے دل کو متاثر نہ کیا۔ یہ رشتے تجریدی اور سپاٹ سمجھے نہیں ہیں۔ میر نیس نے انہیں ذہن سے پیدا نہیں کیا۔ نہ جذبات سے۔ یہ تو میر انیس کے روح میں موجود ہیں۔ بلکہ خود اس کے وجود کی جڑ ہیں۔ خاندان انسانی معاشرہ کی بنیاد ہے بلکہ خود انسانیت ہے۔ خاندان کے بغیر ہم صرف وحشتی کا تصور کر سکتے ہیں یا ہپی کا۔ کنفیوشس نے تو خاندان کو اسٹیٹ سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ لیکن خاندان کو جیسا ہندوستان کی روح سمجھتی ہے شاید کوئی اور نہیں سمجھتا۔ برصغیر کی شاعری نے دو خاندان پیدا کیے ہیں۔ ایک تو وہ جو میر انیس کے مرثیوں میں ہے

اور دوسرا وہ جو رامائن میں ہے۔ لچھمن سا بھائی، اللہ اکبر اور حضرت عباس کے بیان میں میر انیس نے کلیجہ نکال کر رکھ دیا ہے۔ شہر بانو سی بیوی، زینب سی بہن، قاسم سا بھتیجا، عون و محمد جیسے بھانجے۔ اور یہ رشتے کس دکھ سکھ کا نام ہیں اسے جیسا میر انیس کے دل نے جانا کون جان سکتا ہے۔ مجھے تو زینب کے آگے اینٹی گنی بھی کچھ اتری ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ وہ المیہ چاہے کتنا بڑا ہو مگر بہن ذرا روکھی پھیکی ہی سی معلوم ہوتی ہے۔

لیکن میر انیس کی داد میں صرف میر انیس کو نہیں دوں گا۔ اس میں ان کا ایک اور بھی شریک ہے جس کے بغیر میر انیس کچھ نہیں کر سکتے تھے — اردو زبان۔ اردو زبان بنیادی طور پر انسانی رشتوں کی بنیاد ہے۔ بہت دنوں سے بار لوگ چلا رہے ہیں کہ اردو فلسفہ اور سائنس کے مسائل کے اظہار پر بھی قدرت رکھتی ہے۔ یقیناً رکھتی ہے اور بڑی خوشی کی بات ہے اور نہیں رکھتی تو جامعہ کراچی کا شعبہ تراجم اسے اس قابل بنا دے گا مگر اردو زبان پیچ پیچ جن چیزوں کے اظہار پر ایسی قدرت رکھتی تھی کہ دنیا کی دوسری زبانیں عش عش کر اٹھیں۔ انہیں تو ہم آپ سبھی بھول گئے۔ خدا غالب کا بھلا کرے اس نے اردو کو مالا مال تو کر دیا مگر انسانیت چھین لی۔ رہی سہی کسر اس جدید معاشرہ نے پوری کر دی جس میں نیاز فتح پوری جیسوں کو ادیب سمجھا جاتا تھا اب تو کوئی آدمی کی طرح بولتا ہی نہیں۔ میں بھی بولتا ہوں تو بعض اوقات شرم آتی ہے کہ میری ماں کیا سوچتی ہو گی۔ اردو زبان 'خاندان' کی زبان تھی۔ انسانی رشتوں کی شوخیوں اور رنگا رنگیوں، خوشیوں اور دکھوں، قربتوں اور فاصلوں کے اظہار کے جتنے انداز، اسالیب اور لب و لہجے اردو میں ملتے ہیں اس کے بغیر میر انیس شاعری کر ہی نہیں سکتے تھے۔ انسانی رشتوں کی شاعری اردو کو انیس کی دین ہے۔ اور خود انیس، شاعری کو اردو کی دین ہے۔ میر انیس کی شاعری میں میر انیس نہیں بولے، ہیں خود اردو زبان بولی ہے۔ وہ معاشرہ بولا ہے جس نے اردو زبان بنائی ہے۔ کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ شاعری کی دیوی اردو زبان میں اپنی روح بھرے تو وہ کس کی شاعری ہو گی۔ فراق کا خیال ہے میر کی۔ میں میر کے ساتھ میر انیس کا نام بھی لے سکتا ہوں۔

میر انیس پر ایک اعتراض یہ ہے کہ وہ بین کرتے ہیں اور مرثیہ کا بیڑا غرق ہو جاتا ہے۔ اعلیٰ فن کی باتیں ڈاکٹر حسن فاروقی جانیں لیکن ذرا کوئی صاحب اپنے گھر میں خاندان والوں کو جمع کر کے مرثیہ پڑھ کر دیکھیں پتا چل جائے گا کہ مرثیہ کے آخر میں بین کیا چیز ہے۔ کلاسوں میں لیکچر جھاڑنے کی تو اور بات ہے مگر میں نے بعض بڑی مہذب مجلسوں میں بین کا اثر خود دیکھا ہے۔ البتہ یہ صحیح

ہے کہ میر انیس جہاں تہاں کبھی صرف ایک شعر میں، کہیں صرف ایک مصرعے میں، کہیں صرف ایک لفظ میں جتنا درد بھر دیتے ہیں وہ پورے بین کو میسر نہیں ہوتا۔ یہ مصرعے، مرثیے میں اچانک اس طرح آتے ہیں۔ جیسے کسی ہنستے بچے کی آنکھوں میں آنسو، مگر میر انیس کا فن اس وقت اپنے کمال پر پہنچ جاتا ہے جب وہ صرف لہجے سے تڑپا دیتا ہے۔ مثال کے لیے کبھی حضرت علی اکبرؑ اور عونؓ و محمدؓ سے جناب زینبؓ کے بعض مکالمے دیکھیے۔ میر انیس کے کمال فن کی بات آئی ہے تو اس پر حرف آخر مولانا شبلی نے لکھ دیا۔ میں نہ صنائع بدائع کا نام جانتا ہوں نہ علم بلاغت کی اصطلاحات کا۔ لیکن کبھی کبھی میر انیس کا ایک لفظ بڑی بڑی داستان سرائیوں پر بھاری معلوم ہوتا ہے۔ بالخصوص ایسے چھوٹے چھوٹے الفاظ جیسے "کیا"، "کیسی"، "کہاں"۔ "آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے"۔ شیفتہ جیسے سخن فہم نے کیا خوب کہا کہ مرثیہ ختم ہو گیا۔ اب اس "کیا" کے بعد کوئی کیا کہے گا اور وہ مصرع جس کی یاد دہانی کے لیے جدید اردو ادب قرۃ العین حیدر کا ممنون احسان ہے ع چراغ کے کہاں سامنے ہوا کے چلے۔ ایک جگہ حضرت حُر کی زبان سے دم مرگ "کچھ" کا لفظ استعمال ہوا ہے ع کچھ اڑھا دیجئے مولا مجھے نیند آتی ہے اور ذرا اس نیند کو دیکھیے گا۔ یہ موت ہے اور اسے انہوں نے کیا بنا دیا ہے خیر، ذکر تھا انسان کی تعریف کا۔ میر انیس کے نزدیک انسان خاندانی رشتوں کا نام ہے۔ لیکن میر انیس جس خاندان کو پیش کرتے ہیں اس میں معنویت کی کمی نہیں ہے۔ سب سے پہلے تو یہ میر انیس کا اپنا خاندان ہے اور جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے شاید مظفر علی سید نے اس طرف اشارہ کیا ہے کہ حضرت عباس کے المیے میں میر انیس کے اپنے بھائی کا المیہ بھی شامل ہے۔ میر انیس کے خاندانی حالات سے مجھے واقفیت نہیں مگر ذاتی تجربہ کے بغیر ایسی شاعری ہو ہی نہیں سکتی۔ دوسری سطح پر یہ ہمارا آپ کا خاندان ہے۔ "دل صاحب اولاد سے انصاف طلب ہے" جیسے مصرعوں کے معنی یہ ہیں کہ باکمال فنکار اپنی تخلیق میں عام لوگوں کے تجربات کو بھی شریک کر رہا ہے۔ بھائی حضرت عباس میں اپنا نمونہ پائیں گے، بھتیجے حضرت قاسم میں، بھانجے عون و محمد میں بہنیں اور پھوپھیاں جناب حضرت زینب میں۔ اور انیس اپنے قلم کی بے پناہ جنبشوں سے کیسے کیسے رنگ اور درد ابھارتا چلا جاتا ہے۔ تیسری سطح پر یہ خاندان کل انسانی تاریخ پر محیط ہے یہ بنی نوع آدم کا خاندان ہے جس کے ٹھیٹھ انسانی تجربات میر انیس کی شاعری میں اس طرح ظاہر ہوتے ہیں جیسے آئینہ میں عکس اور چوتھی سطح پر یہ خاندان خاندان رسالت ہے۔ وہ خاندان ہے جو خود امت الٰہی ہے۔ میر انیس نے مرثیے کے کردار نہیں لکھے، آیات قرآنیہ کی تفسیر لکھی ہے جن کا جامع قرآن ناطقؑ کا نواسہ ہے۔

سب اس کے رشتوں میں بندھے ہیں اور وہ صرف ایک رشتہ ہیں، خدا کا رشتہ۔ اب انسان ایک رشتہ ہے اللہ اور عیال اللہ کے درمیان میر انیس اس انسان کی روح کا اردو شاعری میں سب سے بڑا ترجمان ہے۔

مَیں نے میر انیس کی شاعری پر اس سے پہلے کچھ نہیں لکھا۔ یہ مضمون بھی فرمائشی ہے ایک اتنی سی بات مجھے یہ احساس دلانے کے لیے کافی ہے کہ ہم میر انیس کی شاعری خود اپنے خاندان اور انسانی رشتوں کو کتنا پیچھے چھوڑ آئے ہیں۔ جدید دنیا ہر رشتے سے کٹے ہوئے ایک تنہا انسان کی دنیا ہے جو دوسروں کو "جہنم" سمجھتا ہے۔ اور ان کی طرف اگر کبھی متوجہ بھی ہوتا ہے تو یا تو استحصال کے لیے یا رعب جھاڑنے کے لیے۔ اس دنیا میں تو غالب ہی کی شاعری چل سکتی ہے!

سلیم احمد

زندگی اَدب میں

سوال یہ ہے کہ زندگی کیا ہے؟ .... ایک حرکی رَو؟ لیکن حرکت وتغیر کا مجرّد تصور تو ممکن نہیں، اس کے لیے ایک پیکر کی ضرورت ہوتی ہے جس میں حرکت و تغیر کو محسوس کیا جا سکے۔ ظاہر ہے کہ یہ پیکر صرف انسانی معاشرہ ہو سکتا ہے۔ زندگی اپنی ارتقا۔پذیر شخصیت کو بہتر سے بہتر پیکر میں ظاہر کرنے کے لیے انسانی معاشرہ کو توڑ پھوڑ کر نئے سرے سے بناتی رہتی ہے۔ زندگی کی یہ توڑ پھوڑ گویا شکست وریخت، زندگی کا یہ ارتقائی عمل ہمیشہ سے جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا تو گویا زندگی کا ارتقائی عمل خود بخود جاری ہے اور اس میں انسانی ارادہ اور انسانی فکر و عمل کا کوئی دخل نہیں ہے۔

.... لیکن زندگی کے خود بخود ارتقا۔پذیر ہونے کا یہ رجائی نظریہ جو بظاہر اتنا خوش آئند اور دل فریب نظر آتا ہے۔ حقیقتاً زندگی کے کسی اندھی تقدیر کے ہاتھوں تباہی کی طرف جانے کے قنوطی نظریہ سے کچھ کم خطرناک و مہلک نہیں ہے۔ تقدیر خواہ خیر کی ہو یا شر کی، انسانی فکر و عمل کے لیے قطعی ناقابل قبول ہے۔ انسان نہ فرشتہ ہو کر جی سکتا ہے نہ شیطان ہو کر، اس کا خیر و شر تو وہی ہے جس کی وہ خود اپنے عمل سے تخلیق کرتا ہے وہ کسی ایسے خیر و شر کو قبول نہیں کر سکتا جو اس پر خارج سے عائد ہوتا ہو، زندگی کے یہ دونوں نظریے انسانی فکر و عمل کی اہمیت سے منکر ہیں۔

اصل میں زندگی کا تغیّر و تبدل، انسانی فکر و عمل کے تغیّر و تبدل سے عبارت ہے۔ انسان کے خیالات و جذبات بدلتے رہتے ہیں، اس لیے اس کا ماحول بدلتا رہتا اور اس لیے اس کے خیالات و جذبات بدلتے رہتے ہیں، جس طرح یہ نہیں ہو سکتا کہ ماحول بدل جائے اور خیالات و

جذبات نہ بدلیں۔ اسی طرح یہ بھی نہیں ہو سکتا کہ خیالات و جذبات نہ بدلیں اور ماحول بدل جائے ــــــ تغیر و تبدل کا یہ عمل بخط مستقیم نہیں ہے بلکہ ایک دائرہ بناتا ہے اس لیے اس میں تقدم و تاخر کی تلاش کرنا ایک لایعنی فعل کے سوا اور کچھ نہیں۔ جس طرح آپ دائرہ کے خط پر کسی جگہ انگلی رکھ کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہاں سے دائرہ شروع ہوتا ہے اور یہاں ختم ہوتا ہے۔

اسی طرح انسانی ماحول اور انسانی خیالات و جذبات کی اس تاثر پذیری اور تاثر ریزی میں کسی ایک کو مقدم اور دوسرے کو موخر نہیں کہا جا سکتا ــــــ زندگی کی حرکت وارتقار کا راز یہ ہے کہ انسانی ذہن ایک بلندی پر پہنچ کر ایک دوسرا منظر دیکھنا شروع کر دیتا ہے جو اس سے بلندی پر ہوتا ہے۔ اگر کسی وجہ سے انسانی ذہن کا یہ عمل رک جائے تو زندگی کی حرکت بھی رک جاتی ہے شاید اسی بات کے پیش نظر اقبال نے (حالانکہ وہ "جاودان، پیہم دواں ہر دم جواں ہے زندگی" کے بہت قائل ہیں) محکومی کی زندگی کو جوئے کم آب سے تشبیہ دی ہے۔ اگر زندگی کو صرف ایک رو مانا جائے جو انسانی فکر و عمل کے بغیر بھی آگے بڑھتی رہتی ہے تو انسانی عمل کی کیا ضرورت رہ جاتی ہے۔ کوئی بڑے سے بڑا رجائی بھی انسانی فکر و عمل کی اہمیت اور ضرورت سے انکار کرنے کی جرأت نہیں کر سکتا۔

ممکن ہے کہ فلسفہ یا سائنس میں زندگی کو کسی ایسی قوت سے تعبیر کیا گیا ہو، جو خود بخود ارتقا پذیر ہے، لیکن ادب میں اس کے کچھ معنی نہیں ہوتے۔ انسان کی پیدائش سے پہلے بھی زندگی کی حرکی رو ارتقا منزلیں طے کر رہی ہوگی اور ممکن ہے کہ انسان بھی اس کی اس حرکت کا نتیجہ ہو، لیکن ادب زندگی کے اس مجرد تصور سے بحث نہیں کرتا۔ وہ تو زندگی سے اس وقت متعارف ہوا ہے جب وہ انسانی معاشرہ کی شکل میں ظہور پذیر ہوئی ہے۔ اس لیے ادب میں زندگی کا مفہوم انسانی معاشرہ کا اجتماعی وجود ہے اور ادب اور زندگی کے تعلق کے معنی ادب اور معاشرہ کے تعلق کے ہیں جب ادب اور زندگی کے تعلق اور ربط پر زور دیا جاتا ہے تو اس کا مفہوم یہ ہوتا ہے کہ ادب کو انسانی معاشرہ اور انسانی فکر کا ترجمان ہونا چاہیے۔ یہ ترجمانی بجائے خود زندگی کی تفسیر بھی ہے اور تنقید بھی۔ تفسیر اس لیے کہ وہ ماحول کی تصویر کشی کرتی ہے اور تنقید اس لیے کہ وہ انسانی فکر کے اس رجحان کو ظاہر کرتی ہے جو موجود سے مطمئن نہیں ہوتا اور اس کا جویا و متلاشی رہتا ہے جو "موجود" نہیں ہے اور "موجود" سے بہتر ہے۔

ادب شعور زندگی کے اظہار کی ایک صورت ہے اور زندگی کے شعور کی دو قسمیں ہیں۔ انفرادی

شعور اور اجتماعی شعورِ زندگی کے انفرادی شعور سے تو کوئی ادب بھی خالی نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے
نیاز فتحپوری (جو غالباً اردو ادب میں ادب برائے ادب کے نظریہ کے سب سے بڑے مبلغ رہے
ہیں) اگر رقاصہ سے کچھ کہتے ہیں تو وہ رقاصہ بھی زندگی کی عشرتوں، لذتوں، مدہوشیوں اور سرمستیوں
کی ایک علامت ہے یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی کے نزدیک وہ بے حیائی، بے شرمی، آوارگی اور ناپاکی
کا نشان Symbol ہو۔ یہیں سے ایک دلچسپ اور اہم سوال پیدا ہوتا ہے کہ رقاصہ بجائے خود
کیا ہے؟ کوئی اس پر مرمٹتا ہے، اس کے جسم کی رعنائیوں میں گم ہوا جاتا ہے اس کی آواز کی
چھنک اور اس کے اعضا کی لچک کو جنت نگاہ سمجھتا ہے اور اُسے زندگی کی اعلیٰ ترین نعمتوں میں سے
ایک نعمت قرار دیتا ہے اور کوئی اس سے نفرت کرتا ہے، اس کے دیکھنے کو گناہِ کبیرہ سمجھتا ہے اور
اُسے زندگی کی نعمتوں میں سے ایک نعمت سمجھ کر اس کا وجود صفحۂ ہستی سے مٹا دینا چاہتا ہے۔ آخر
یہ اختلاف کیوں؟ اس سوال سے رقاصہ کو نکال دیجیے اور اس کی جگہ زندگی کو رکھ دیجیے۔ زندگی کسی
کے لیے صرف عشرت پرستی، لذت کوشی اور عیش طلبی کا نام ہے اور کسی کے لیے صرف ایذا نصیبی، آہ و
زاری و فریاد و فغاں کا پیغام۔ کوئی جینے کی آرزو میں مرا جاتا ہے اور کوئی مرنے کی تمنا میں جھجھاتا ہے
— بات اصل میں یہ ہے کہ رقاصہ سے لے کر زندگی تک کا یہ شعور انفرادی اور شخصی ہے اور اسی
لیے یک طرفہ اور بڑی حد تک ناقص ہے۔ آدمی کا شعور جتنا زیادہ انفرادیت سے اجتماعیت کے
نزدیک آجاتا ہے، اس کی نظر چیزوں کے صحیح خدوخال پر جمتی جاتی ہے۔ رقاصہ جو اس سے
پہلے آلۂ عشرت طلبی یا جذبۂ نفرت کو متحرک کرنے والی تھی اب سماجی، تمدنی، معاشی اور معاشرتی
پس منظر میں اپنے صحیح مقام پر نظر آتی ہے اور اس کے جسم کی رعنائیوں میں کھو جانے یا اس سے
نفرت کرنے کی جگہ ان معاشی اور معاشرتی خامیوں اور کوتاہیوں کو دور کرنے کا خیال آتا ہے
جو اسے رقاصہ بنانے کے ذمہ دار ہیں۔ زندگی کے انفرادی شعور کا مفہوم یہ ہے کہ انسان کسی شے
کو اس کے پس منظر سے الگ کر کے صرف اپنے جذباتی و احساساتی نقطۂ نظر اور اپنے تجرباتی زاویۂ
نگاہ سے دیکھتا ہے اس کا سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ اسے چیزیں دھندلی اور ٹیڑھی میڑھی
نظر آتی ہیں لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ انفرادی شعور کی کوئی اہمیت ہی نہیں ہے۔ دراصل
خود اجتماعی شعور، انفرادی شعور کی ایک ترقی یافتہ صورت ہے۔ انفرادی شعور کی ایک اپنی حیثیت
ہے۔ اور اسی کی بدولت ادیبوں اور شاعروں کی اپنی اپنی آواز بنتی ہے اور ایک ہی زمانہ اور ایک
جیسا ماحول میں پیدا ہونے والے ادیبوں اور شاعروں کی تصنیفیں ایک دوسرے سے الگ اور مختلف

رہتی ہیں۔ اجتماعی نقطہ نظر کے دو مفہوم ہیں پہلا یہ کہ انسان کسی شے کو اس کے پورے پس منظر کے ساتھ دیکھتا ہے ۔ دوسرا یہ کہ وہ کسی شے کو اس نقطہ نظر سے دیکھتا ہے جس سے انسانوں کی اکثریت اسے دیکھتی ہے بہ دونوں باتیں انسان کی شخصی اور اجتماعی زندگی کے لیے نیک فال ہیں، کسی شے کو اس کے پورے پس منظر میں دیکھنا خود کو حقیقت سے نزدیک تر کرنا ہے اور کسی شے کو عام انسانوں کے نقطہ نظر سے دیکھنا اپنے خیالات وجذبات، اپنے نظریات واعتقادات کی صداقت کو دریافت کرنا ہے اور اپنے خیالات وجذبات کی صداقت کو دریافت کرنا ہی زندگی کا اولین تقاضہ ہے۔ ہمارے قدیم وجدید ادب کا بیشتر حصہ اب تک انفرادی شعور کی ترجمانی کرتا رہا ہے۔ میں نے قدیم وجدید ادب کا نام ایک ساتھ لیا ہے مگر اس سے چونکنے کی کوئی بات نہیں ہے، اتنا ہی تو فرق ہوا ہے کہ غزل کی مقبولیت کی جگہ اب افسانہ کی مقبولیت نے لے لی ہے مگر غزل اور افسانہ اپنے لمحاتی تاثر کی ترجمانی اور اجمالی اسلوب کے لحاظ سے اصلاً ایک ہیں۔

اپنے خیالات وجذبات اپنے دکھ سکھ، اپنے غم ومسرت کو اتنی اہمیت دینا کہ آدمی انہیں کا ہو کر رہ جائے، ایک قسم کی ذہنی بیماری ہے، غموں کو اتنی زیادہ اہمیت دینے سے آدمی میں دنیا بیزاری، کلبیت، جھلاہٹ اور مایوسی پیدا ہوتی ہے اور خوشیوں کو اتنا اہم سمجھنے سے خود غرضی خود پرستی اور خود بینی جنم لیتی ہے، بس اتنا ہی تو ہے کہ ہمارے غم ہمیں تباہ کر دیتے ہیں، ہماری شخصیت کو مٹا دیتے ہیں اور ہماری خوشیاں ہمیں جلا دیتی ہیں۔ بنا سنوار دیتی ہیں، لیکن ہمارا بننا سنورنا، ہمارا مٹنا مٹانا دوسروں کی زندگی پر کیا اثر ڈالتا ہے؟ ہم رو رہے ہیں تو دوسرے ہمارے ساتھ کیوں روئیں ہم ہنس رہے ہیں تو دوسرے ہمارے ساتھ کیوں ہنسیں، ہمارے پاؤں میں کانٹا گڑا ہے تو دوسروں کو تکلیف کیوں پہنچے؟ ہمیں پھولوں کی سیج میسر ہے تو دوسروں کو راحت کیوں ہو؟ ...... انسان انسان کے درمیان انفرادیت اور شخصیت کی دیوار کھنچی ہوئی ہے۔ ادب اس دیوار کی بنیادوں کو مضبوط کرنے کا کام نہیں کرتا، ادب شخصی اور ذاتی غموں اور مسرتوں کی ڈائری نہیں ہوتا، اس کا کام تو انسان کو انسان کے قریب لانا ہے۔ انسان انسان کے درمیان کھنچی ہوئی شخصیت کی دیوار کو توڑ کر انہیں ایک دوسرے کے دکھ سکھ کا ساتھی بنانا ہے۔ وہ اپنے دکھ سکھ کو دوسروں کی نظر سے دیکھنے اور دوسروں کے دلوں میں جھانک کر ان کے دکھ سکھ کو سمجھنے کی ایک مقدس اور مبارک کوشش ہے ادب کی سب سے بڑی قدر اس کی انسانیت، اس کی مخلوق دوستی اس کی انسانوں کو ایک دوسرے سے قریب لانے کی خواہش ہے۔ ہر بڑا شاعر اور ادیب اپنی آواز کو اپنے دل کی دھڑکنوں کو،

عام انسانوں کی آواز، عام انسانوں کے دلوں کی دھڑکنوں سے ملانے، عام انسانوں کے دکھ سکھ، امیدوں اور آرزوؤں کی ترجمانی کرتے، عالم خارجی کے گوناگوں پہلوؤں اور حیات و کائنات کے رنگارنگ مظہروں سے دلچسپی رکھنے اور اپنی شخصیت اور عالم خارجی کے درمیان توازن قائم رکھنے کی وجہ سے بڑا ہے۔ زندگی کے انفرادی شعور سے ایک فرد کے ذاتی غموں اور خوشیوں، آرزوؤں اور حسرتوں، امیدوں اور مایوسیوں، ناکامیوں اور کامرانیوں غرض ایک فرد کی زندگی میں پیش آنے والے واقعوں اور حادثوں کی ڈائری تو لکھی جا سکتی ہے، لیکن زندگی کی تنقید، زندگی کے مستقبل کے امکانات کا اندازہ، زندگی کے ماضی و حال کے صالح عناصر کی پرکھ، ایک بہتر انسان اور بہتر معاشرہ کا تصور انفرادی شعور کے بس کی بات نہیں۔ یہ بصیرت تو صرف انسانی ذہن کے اجتماعی طرز فکر اور انسانی زندگی کے اجتماعی ذہنی و عملی رجحانات کے علم ہی سے حاصل ہو سکتی ہے اور کسی طرح نہیں۔

زندگی کی تنقید ادب کا اہم اور مقدس فریضہ ہے، زندگی جو کچھ ہے وہ ابھی اس سے بہت پیچھے ہے جو اسے ہونا چاہیے، اسے آگے بڑھانے، اس کی ارتقائی راہ پیمائی میں حدی کا کام کرنے اس کے خیر و برکت کے عناصر کو چمکانے بلکہ اس کی شخصیت کے ظہور کے لیے ایک نئے اور بہتر پیکر کے خد و خال کو اجاگر کرنے کی ذمہ داری ادب پر ہے۔ اس ذمہ داری سے سبکدوش ہونے کے لیے ادیب کا صرف بھلا آدمی ہونا، صرف جذباتی اور رحم دل ہونا، بلکہ صرف بڑا دل و دماغ، متوازن شخصیت اور جچی تلی قوتِ فیصلہ رکھنا ہی کافی نہیں ہوتا، اس کے لیے اس عصری رجحان کا شعور رکھنا سخت ضروری ہے جس کو ہم نے ذہن انسانی کا اجتماعی شعور کہا ہے۔ ہمارے قدیم ادب نے زندگی کی تصویر کشی نہیں کی (غزل میں اس کی گنجائش بھی کہاں تھی) لیکن زندگی کی تنقید کے اہم کام کو اس نے بڑی حد تک انجام دیا ہے۔ کہیں استعجاب اور احتجاج کی صورت میں اور کہیں طنز کی صورت میں، اگر ایک اسی مسئلہ کو لے لیا جائے کہ ہماری قدیم شاعری کا خاصا بڑا حصہ واعظ اور زاہد کی برائیوں پر مشتمل ہے تو میری بات کے لیے ایک مضبوط دلیل بہم پہنچتی ہے۔ داغ اور ریاض کی ملا سے کوئی ذاتی پرخاش نہیں تھی، نہ یہ شخصی اور انفرادی مناقشات تھے، یہ پھبتیاں تو پوری قوم کے ذہنی تنفر اور حقارت کا اظہار کرتی ہیں گو غزل کا انداز بیان اسے شخصی بنا دیتا ہے۔ اب اقبال نے پیر حرم کی بے بصری، کوتاہ نگاہی، زرپرستی اور حق فروشی کو جس اسلوب کے ساتھ بیان کیا ہے اس پس منظر میں یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے۔ ہماری شاعری میں محبوب کی جفاؤں اور بے وفائیوں اور اس کے ہجر کے شکووں کی جو افراط ہے وہ صرف میر و غالب ہی کی شکایتیں نہیں ہیں جو وہ اپنے محبوب

سے کرتے ہیں، بلکہ اس تہذیب و تمدن میں بسنے والے تمام انسانوں کی صدائے احتجاج ہے۔ جو وہ اپنی تہذیب کے خلاف بلند کرتے ہیں جس نے مرد اور عورت کے درمیان پتھر کی دیواریں کھڑی کر دیں جس میں عورت کی ہر صنفی خواہش گناہ اور بے حیائی ہے جو کود اکوئی دیوار زری وہم سے نہ ہوگا۔ کوئی شخصی واقعہ نہیں بلکہ اس تہذیب کا نمائندہ ہے جس میں محبوب سے ملنے کے لیے دیواریں پھاندنی پڑتی ہیں غرض ہماری پوری شاعری پر بے اطمینانی اور ناآسودگی کی جو فضا طاری ہے وہ اس حقیقت کی آئینہ دار ہے کہ ان کا اجتماعی شعور اپنے تمدن اور تہذیب سے غیر مطمئن ہے، اور ایسی تہذیب چاہتا ہے جس میں یہ باتیں نہ ہوں وہ ایسے ماحول کا تقاضا ہے جس میں مرد و عورت کے درمیان یہ دیواریں نہ کھنچی ہوں جس میں محبوب وفا کر سکے۔ جس میں عاشق کو کم از کم اتنی فرصت ہو کہ وہ تصورِ جاناں کر سکے جس میں محبوب طوائف نہ ہو، کہا جاتا ہے کہ اردو شاعری کا محبوب طوائف ہے۔ اردو شاعری کو اس سماج کی تفسیر سمجھا جاتا ہے —— جس میں طوائف پرستی پھیلی ہوئی ہو۔ لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ کیا اردو شاعری کا عاشق طوائف سے جنسی آسودگی حاصل کر کے مطمئن ہو جاتا ہے؟ نہیں وہ مطمئن ہوتا، اس کے کچھ اور ذہنی اور روحانی تقاضے ہیں۔ وہ اس سے رفاقت چاہتا ہے، وفا چاہتا ہے یگانگت چاہتا ہے اس سے وہ مطالبے کرتا ہے جو صرف محبوب سے کیے جا سکتے ہیں، طوائف سے نہیں، اسے صرف طوائف پرستی کے رجحان کا آئینہ سمجھنا بھیانک غلطی ہے۔ اس کو اس سماج کی صرف تفسیر سمجھنا جس میں طوائف پرستی ہو سطحیت کی دلیل ہے، یہ اس سماج کی صرف تفسیر نہیں ہے اس کی تنقید بھی ہے اور اس کا تنقیدی پہلو زیادہ نمایاں ہے —— یہ تنقید کسی ٹکے بندھے نظامِ فکر کسی مخصوص نظریہ حیات کے ماتحت نہیں ہے۔ اس لیے موجودہ ادب کی تنقیدِ حیات سے مختلف ہے وہ زندگی کو مفروضات اور نظریات کی عینک لگا کر نہیں دیکھتی۔ وہ کسی مخصوص نظامِ حیات کو بروئے کار لانے کے لیے کچھ باتوں کو نظر انداز کر کے کچھ باتوں کو بڑھا چڑھا کر نہیں پیش کرتی وہ ذہنِ انسانی کے اس رجحان کی آئینہ دار ہے کہ وہ حال و موجود سے غیر مطمئن ہے اور مستقبل میں حال سے بہتر زندگی کا خواہش مند ہے۔ وہ اس بات کا اشارہ ہے کہ ابھی ہمارے سماج میں کتنی ایسی کوتاہیاں ہیں جو انسان کی شخصیت کے پھلنے پھولنے، سنورنے، اور اس کے ذہنی، روحانی اور مادی تقاضوں کے پورا ہونے میں حارج ہیں۔ ادب کی یہ تنقید زیادہ حقیقی، زیادہ دور رس اور زیادہ درست ہے بہ نسبت اس تنقید کے جو زندگی کو مفروضات اور نظریات کی روشنی میں دیکھتی ہے۔ ادب کی تنقیدِ حیات صرف اس مفروضہ پر قائم ہے کہ انسانی ذہن کی ترقی کی کوئی حد نہیں ہے زندگی

گا سفر کہیں ختم نہیں ہوتا اس لیے ادب کسی نظامِ حیات کو اتنا مکمل تسلیم نہیں کرتا جس پر زندگی کی ترقی کی انتہا ہو جائے۔ ادب کسی نظامِ حیات کو بروئے کار لانے کے لیے کچھ حقیقتوں کی تکذیب اور کچھ کی غلط توجیہ نہیں کر سکتا، انسان کا اجتماعی شعور اس قطع و برید اس تکذیب و توجیہ کا ذمہ دار نہیں اور جو ادب اس اجتماعی شعور کی تنقید کے علاوہ کسی اور مخصوص نظریہ کے ماتحت زندگی کی تفسیر و تنقید کرتا ہے، اس کی تنقید کسی مخصوص جماعت کے نظریہ حیات کا مکروہ پروپیگنڈہ ہے اور اس کی تفسیر، کسی دروغ باف کوچہ گرد کی ڈائری ہے جس میں وہ کچھ مخصوص مصلحتوں کی بنا پر ان باتوں کو بیان کرتا ہے جو اس نے نہیں دیکھیں، اور ان باتوں کو بیان نہیں کرتا جو وہ دیکھتا ہے اور اپنی دیکھی ہوئی باتوں کو گھٹا بڑھا کر پیش کرتا ہے۔ غرض میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ادب میں تنقیدِ حیات کے کچھ معنی ہیں تو صرف یہ کہ وہ انسانی ذہن کے اس اجتماعی فکری رجحان کی ترجمانی کرتا ہے جو زندگی کے ارتقا کا ذمہ دار ہے جو حال سے غیر مطمئن رہتا ہے جو کسی شے کے مکمل ہونے کا یقین نہیں کرتا مگر مکمل کا خواب دیکھتا رہتا ہے......

انسان کو مکمل اور بہتر کی تلاش ہمیشہ رہی ہے، آگے دیکھنا اس کی فطرت میں داخل ہے ایک منزل پر پہنچ کر وہ دوسری منزل کے خواب دیکھنے لگتا ہے یہی چیز ہے جو زندگی کو آگے بڑھانے کی ذمہ دار ہے اسی کی بدولت وہ غاروں اور کھوؤں سے نکل کر آسمان پر اُڑنے لگا ہے۔ اس کا تمدن، گروہوں، جماعتوں، قبیلوں اور خاندانوں سے گزر کر ایک عالمگیر اور آفاقی تمدن کی طرف بڑھ رہا ہے۔ ادب بھی اس کے اس سفر میں اس کا رفیق رہا ہے۔ اس نے انسان کی دلبستگی کے لیے ایسے قصے کہانیاں بھی سنائی ہیں۔ اس کے دل میں اٹھنے والے سینکڑوں سوالوں کا جواب بھی دیا ہے۔ اس کے غموں اور مسرتوں سے غمگین اور مسرور بھی ہوا ہے۔ ہاں اس نے غم میں خوشحالی تکلیف میں آرام کی اور دکھ میں سکھ کی بشارت بھی دی ہے، اس نے انقلاب کے گیت بھی گائے ہیں اور میٹھی لوریاں بھی سنائی ہیں، دکھ درد کے مارے ہوئے انسان کو ایک بہتر زندگی کا سندیسہ بھی دیا ہے، لیکن یہ سب کچھ اس نے انسان کے فکری و عملی رجحانات کی آئینہ داری کی ذمہ داری کی بنا پر کیا ہے، اس آئینہ داری کی پابندی کے علاوہ وہ کسی اور پابندی کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہے، ادب پر پابندی لگانے کے معنی انسانی فکر پر پابندی لگانے کے ہیں، انسانی فکر پر پابندی لگانا، زندگی پر پابندی لگانے کے مترادف ہے، اور زندگی کے ارتقا پر پابندی نہیں لگائی جا سکتی —— اس لیے ادب پر بھی پابندی نہیں لگائی جا سکتی۔ ادب کے ہر محتسب کو یہ حقیقت اچھی طرح سمجھ لینی چاہیے!

ادب ہر زمانہ میں انسانی آرزوؤں اور حسرتوں، انسانی دکھوں اور سکھوں، انسانی غموں اور

حسرتوں کے بوجھ میں دبا رہا ہے لیکن اس کے باوجود اس نے ذہن انسانی میں گاہ گاہ چمکنے والی ان کرنوں کو بھی چھونے کی کوشش کی ہے، جو ہر زمانے کے انسان کے ذہن میں آئندہ کے بہتر انسان اور بہتر سماج کے تصور سے پھوٹتی ہیں۔ اس نے زندگی کے ماضی و حال کی نہیں اس کے مستقبل کی جھلک بھی دکھائی ہے۔ اس نے انسانی غم و نشاط کے اظہار میں وہ جھنکار پیدا کی ہے جو رواں دواں زندگی کے لیے گویا حدی کا کام کرتی ہے اور اس کی اسی کوشش نے اسے زندگی کی طرح کچھ دائمی اور ابدی اقدار بخشی ہیں۔ ادب کی دائمی اور ابدی اقدار سے انکار کرنے والے ادب اور زندگی کا ناقص تصور رکھتے تھے۔

زندگی میں ایک قسم کا رجحان پایا جاتا ہے جو خیر کی طرف مائل ہے۔ یہ رجحان زندگی کی دائمی اقدار میں سے ایک ہے۔ مذہب کے خیر و شر کے تصورات کی طرح یہ "خیر" کوئی ٹھوس اور جامد چیز نہیں ہے، جو اس پر خارج سے عائد ہوئی ہو۔ یہ چیز خود زندگی کے عمل میں مضمر ہے، زندگی ہر لمحہ نئے تجربے کرتی رہتی ہے اور ہر نئے تجربے میں پچھلے تجربے کے صالح عناصر کو شامل کر کے فاسد عناصر کو چھوڑ دیتی ہے۔ یہی اس کا وہ رجحان ہے جسے میں نے خیر کہا ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو تغیر کو ارتقا کا جامہ پہناتی ہے۔ اسی کی بدولت زندگی اپنے تسلسل میں ایک وحدت بنتی ہے۔ ادب جتنا زیادہ زندگی کے اس مائل بہ خیر رجحان کو اپنے میں جذب کرتا جاتا ہے، اتنا ہی وقتی اور ہنگامی سطح سے بلند ہوتا جاتا ہے۔ زندگی کا ہر تجربہ اس کے اگلے تجربے کے کچھ دھندلے سے نقوش کی جھلک بھی دکھاتا ہے۔ ادب زندگی کے کسی تجربہ کی ترجمانی کرتے وقت ان دھندلے نقوش کو بھی ظاہر کرتا ہے یہی چیز اسے مستقبل میں زندہ رکھتی ہے، زندگی کسی واقعہ یا حادثہ کا نام نہیں ہے۔ واقعات و حادثات زندگی میں پیش آتے ہیں اور زندگی ان سے تھوڑی بہت متاثر بھی ہوتی ہے لیکن زندگی خود حادثہ یا واقعہ نہیں ہوتی۔ ادب میں زندگی کے معنی یہ نہیں ہیں کہ وہ زندگی کے واقعوں اور حادثوں کی فہرست تیار کرتا ہے، وہ تو زندگی کو ایک وحدت کی شکل میں دیکھتا ہے اور اس کے تسلسل کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس میں تو کوئی شبہ نہیں کہ وہ واقعوں اور حادثوں کا ذکر کرتا ہے (کیونکہ بہر صورت ایسا ہونا ناگزیر ہے) لیکن وہ واقعات و حادثات اس کے موضوع کا پس منظر تیار کرتے ہیں بذاتہٖ اس کا موضوع نہیں بنتے۔ زندگی قطعی غیر منقسم ہے، اسے الگ الگ واقعوں اور حادثوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ ادب بھی زندگی میں پیش آنے والے واقعوں اور حادثوں کو الگ الگ نہیں دیکھتا۔ اس کو واقعات و حادثات سے صرف اسی وقت دلچسپی پیدا ہوتی ہے جب وہ انسانی

اجتماعی فکر و عمل پر اپنا اثر ڈالتے ہیں۔ میں نے ابھی ابھی کہا تھا کہ واقعات و حادثات ادب کے موضوع کا پس منظر تیار کرتے ہیں، بذاتہٖ اس کا موضوع نہیں ہوتے۔ ادب کا موضوع انسان کا انفرادی و اجتماعی فکر و عمل ہے جب انسانی فکر و عمل میں کوئی موڑ آتا ہے تو ادب فوراً اس طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور اس واقعہ یا حادثہ کی زمین تیار کر کے اس پر انسان کی فکری و عملی حالت کی تصویر کھینچتا ہے، ہر واقعہ و حادثہ پر ادب تخلیق کرنے کا مطالبہ ادب کے ساتھ ایک خطرناک قسم کا مذاق ہے۔ یہ بالکل طرح کا مصرع دے کر غزل کی فرمائش کرنے کے مترادف ہے۔ ادب کو واقعات و حادثات کی ڈائری، پولیس انسپکٹر کا روزنامچہ یا اخباری رپورٹ بنا دینے کا مطالبہ ہے۔ اس مطالبہ کی مضحکہ خیزی اپنی مثال آپ ہے لیکن شاید اس مطالبہ میں حماقت اور لاعلمی کا اتنا ہاتھ نہیں ہے۔

ظاہر ہے کہ واقعیت زندگی کا یہ رجحان ادب کی دائمی اقدار کے لیے ایک خطرہ ہے، لیکن اس رجحان کو پھیلانے والوں نے ایک ایسا فلسفیانہ گورکھ دھندا بنایا ہے۔ جو بظاہر بہت سادہ اور سلجھے ہوئے استدلال پر مبنی ہونے کی وجہ سے قابل قبول معلوم ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ادب انسان کے خیالات و جذبات کا آئینہ ہے، اور خیالات و جذبات طابع ہیں ان مسائل و حالات کے جن کو ہم ماحول کہتے ہیں اور چونکہ ماحول بدلتا رہتا ہے اس لیے خیالات و جذبات بھی بدلتے رہتے ہیں۔ اور جب خیالات و جذبات بدلتے رہتے ہیں تو ادب کا بدلنا بھی ناگزیر ہے، ماحول کے بدلنے اور اس کے ساتھ خیالات و جذبات کے بدلنے کے استدلال سے یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ زندگی کی دائمی اقدار کا وجود باطل ہے اور جب زندگی کی دائمی اقدار کے انکار کو درست ثابت کر دیا گیا تو پھر ادب کی دائمی اقدار کا ذکر ہی بے معنی ہو جاتا ہے۔ زندگی کی دائمی قدروں کے انکار سے ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ ماضی کی کچھ اہمیت نہیں ہے، جو کچھ گزر گیا وہ گزر گیا اور اب زندگی کا اس سے کوئی تعلق نہیں ہے، جب یہ مفروضہ تسلیم کر لیا گیا تو ظاہر ہے کہ ادب کا ماضی سے بے گانہ ہو جانا لازمی ہو گیا۔ ادب پر یہ بات گویا فرض کر دی گئی کہ وہ صرف اسی کو پیش کرے جو ہو رہا ہے۔ رہ گئی ادب کے مستقبل کا اشاریہ ہونے کی بات سو اس کا مفہوم متعین کرنے میں کچھ زیادہ دقت پیش نہیں آئی۔ یہ پہلے ہی تسلیم کیا جا چکا تھا کہ زندگی کا اشتراکیت تک پہنچنا ناگزیر ہے۔ اس لیے ادب کے مستقبل کا اشاریہ ہونے کا سیدھا سادا مطلب یہ نکلا کہ ادب کو اشتراکیت کی بشارت دینا چاہیے۔ جب یہ طے ہو گیا کہ ادب کا ماضی سے کوئی تعلق نہیں ہے اور اس کے مستقبل کے اشاریہ ہونے کا مفہوم اشتراکیت کی تبلیغ کرنا ہے تو ادب کی تفسیر و تنقید حیات کا منطقی مفہوم یہ ہوا کہ ادب

غیر اشتراکی تمدن کی کوتاہیوں کو اپنا موضوع بنائے اور بین السطور اشتراکیت کا پروپگنڈہ بھی کرے۔ اس صورت میں ادیب کے لیے گویا یہ بات لازم ہوگئی کہ وہ ہر واقعہ وحادثہ کو غیر اشتراکی تمدن کے سر تھوپ دے۔ فوراً لکھنے کا مطالبہ شاید اس لیے کیا گیا کہ کل وہ واقعہ ماضی میں گم ہو جائے گا، اس لیے اگر اس پر کچھ لکھا بھی گیا تو چونکہ اس کی پروپگنڈہ ویلیو ختم ہو چکی ہوگی اس لیے وہ بے مصرف اور بیکار ہوگا۔

جب ادب کا اتنا سستا تصور قائم ہو تو اس کی دائمی اقدار کا ذکر ہی بے محل ہو جاتا ہے۔ لیکن ہر دیانتدار ادیب کو یہ محسوس ہونا چاہیے کہ کمیونسٹ اقدار اور ادبی اقدار دو مختلف دنیائیں ہیں۔

یہ بات تعجب کی تو نہیں ہاں مضحکہ انگیز ضرور ہے کہ زندگی کی دائمی قدروں سے ان لوگوں نے انکار کیا جو زندگی کی ارتقار کے نظریہ کے سب سے بڑے مبلغ سمجھے جاتے ہیں۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ جب زندگی کی کوئی مستقل قدر نہیں ہے، جب انسانی فطرت اپنا کوئی مستقل مزاج نہیں رکھتی جو ہر زمانہ اور ہر حالت میں موجود رہتا ہے، جب انسان کے کچھ مخصوص جذبات اور کچھ مخصوص دائمی تقاضے نہیں ہیں، جب ایک زمانہ کے مسائل وحالات دوسرے زمانے کے مسائل وحالات سے قطعی بے تعلق اور مختلف ہوتے ہیں اور جب ان حالات و مسائل کو حل کرنے کے لیے جو تجربات ایک زمانہ میں کیے جاتے ہیں، کچھ باتوں کو دور کرنے اور کچھ کو حاصل کرنے کی جو کوشش عمل میں آتی ہے، کچھ قدروں کے حصول کے لیے جو سعی کی جاتی ہے، دوسرے زمانہ میں قطعی بیکار ہو جاتی ہے، گویا زندگی کا جو دور گزر جاتا ہے وہ اگلے دور کے لیے قطعی لایعنی اور فضول ہو جاتا ہے تو پھر ارتقا کے کیا معنی رہ جاتے ہیں؟ حالانکہ جب ہم ارتقار کہتے ہیں تو اس کا مفہوم یہ ہوتا ہے کہ کوئی ایک چیز ہے جو تمام تغیرات سے گزرتی ہے اور ان تغیرات میں اپنی شخصیت کو برقرار رکھتے ہوئے آگے بڑھتی ہے، یہ وہ چیز ہے جسے ہم انسانی فطرت کہتے ہیں۔ انسانیت کا ایک مستقل مزاج ہے جو مخصوص حالات میں مخصوص طور پر کام کرتا ہے، اس کے کچھ دائمی تقاضے ہیں۔ انہی تقاضوں کی بدولت آج وہ اتنی منزلیں طے کر کے یہاں پہنچا ہے۔ ان تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے جو حل سوچے گئے وہ ضرور بدلتے اور روز بروز پیچیدہ ہوتے جاتے ہیں، لیکن انسان کے ان بنیادی تقاضوں میں کوئی تبدیلی، کوئی فرق نہیں ہوا ہے، تقاضوں کو پورا کرنے کی صورتیں بدل جاتی ہیں، تقاضے نہیں بدلتے ماحول بدل جاتا ہے، انسانیت کا مزاج نہیں بدلتا۔ انسان

جب غاروں اور کھوؤں میں رہنا ہوگا، بھوک لگنے پر شکار یا پھلوں سے پیٹ بھر لینا ہوگا، دریاؤں اور چشموں کا پانی پی لینا ہوگا۔ غرض جب زندگی اپنی بالکل سادہ حالت میں ہوگی اس وقت وہ اپنی فطرت کے ایک تقاضے سے مجبور ہو کر ایک دوسرے وجود سے ملا ہوگا، پھر اس سے ملنے کے نتیجے کے طور پر ایک تیسرا وجود پیدا ہوا ہوگا، اس کے پالنے پوسنے کی ذمہ داری بھی اس پر عائد ہوئی ہوگی اور اس طرح خاندانوں کی بنیاد پڑی ہوگی۔ پھر مختلف خاندانوں میں ربط و تعلق ہوا ہوگا، ان کی عورتیں ان کے مردوں سے اور ان کی عورتیں ان کے مردوں سے ملی ہوں گی تو ایک قبیلہ کی بنیاد پڑی ہوگی، اس کے ساتھ ساتھ ان کی معاشی ضروریات بھی بڑھتی گئی ہوں گی اور ہر خاندان کو کچھ کھا لینے اور کچھ پی لینے کی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی، اسے اپنے رہنے بسنے کے لیے کچھ زمین کی بھی حاجت ہوئی ہوگی اس طرح مختلف خاندان مختلف قبیلے اپنی اپنی معاشی ضرورت کے ماتحت اس کوشش میں مصروف ہوئے ہوں گے کہ کچھ چیزوں پر قبضہ جما لیں، جنہیں وہ اپنا کہہ سکیں اور جن میں ان کو تصرف کا پورا اختیار ہو۔ اس طرح ان میں رقابتیں قائم ہوئی ہوں گی۔ ایک خاندان کی دوسرے خاندان سے آویزش، ایک قبیلہ کی دوسرے قبیلہ سے رقابت نے انہیں مجبور کیا ہوگا کہ وہ کئی کئی خاندان کئی کئی قبیلے ملا کر ایک گروہ بنا لیں تاکہ اپنے رقیبوں سے مقابلہ کر سکیں جس کا گروہ بڑا اور طاقتور ہوگا اس نے زیادہ چیزوں پر قبضہ کر لیا ہوگا۔ دوسرے کمزور گروہ اور جماعتیں ان کی غلام ہو گئی ہوں گی، یا خدا کی وسیع زمین میں کسی اور طرف نکل گئی ہوں یا مٹ گئی ہوں گی۔ ان معاشی معاملات کے ساتھ ساتھ ان کی فطرت کے کچھ اور تقاضے بھی ابھرے ہوں گے۔ وہ اس پھیلی ہوئی کائنات کی رنگارنگی کو بھی دیکھتے ہوں گے، موسم کی تبدیلیاں بھی ان کی زندگی پر اثر انداز ہوئی ہوں گی۔ وہ ٹھنڈی ہواؤں اور گرجتی ہوئی گھنگھور گھٹاؤں سے بھی متاثر ہوئے ہوں گے، بہار و خزاں کے اثرات بھی انہوں نے محسوس کیے ہوں گے۔ بجلیوں نے ان کے خرمنوں کو بھی جلایا ہوگا۔ ان کی توجہ سورج، چاند اور تاروں کی طرف بھی مبذول ہوئی ہوگی۔ ان کے دل میں کائنات کے متعلق طرح طرح کے سوالات بھی اٹھتے ہوں گے۔ بارش کیوں ہوتی ہے؟ بادل کیوں اُمنڈتے ہیں؟ بجلیاں کیوں گرتی ہیں؟ سورج اور چاند کہاں سے آتے ہیں اور کہاں غائب ہو جاتے ہیں؟ بے شمار پھیلے ہوئے ان تاروں میں یہ ایک راستہ سا کیا بنا ہوا ہے، انسان کیوں مرتا ہے، مر کر کہاں جاتا ہے؟ اس آسمان کے اوپر کیا ہے؟ زمین کس چیز پر قائم ہے وہ ان سوالوں کے جواب بھی چاہتے ہوں گے اس طرح ان میں ایک ایسا طبقہ پیدا ہوا ہوگا جو ان کے ان سوالات کا جواب اپنی اور ان کی

عقل کے مطابق دیا کرتا ہوگا، یوں ان کے دماغ میں حیات وکائنات کے کچھ تصورات پیدا ہوئے ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ مختلف گروہوں اور جماعتوں کے تصورات مختلف ہوں گے پھر وہ اپنی فطرت کے ایک اور تقاضے سے دوچار ہوئے ہوں گے۔ انہوں نے محسوس کیا ہوگا کہ پیٹ بھرنے، شکار کھیلنے اور جنگ وجدل سے فرصت کے وقت انہیں کچھ ایسے مشاغل کی ضرورت ہے جن میں وہ اپنے وقت کو دلچسپی سے گزار سکیں۔ اس طرح ان میں ناچ رنگ کی محفلیں قائم ہوئی ہوں گی کچھ لوگ شعر وشاعری کی طرف بھی مائل ہوئے ہوں گے۔ ان کے اشعار کا موضوع یا تو ان کی جنگیں ہوتی ہوں گی یا ان کے وہ تصورات ہوتے ہوں گے جو انہوں نے حیات وکائنات کے متعلق قائم کیے ہوں گے۔ مختلف قبیلوں کے لوگ فرصت کے وقت ایک دوسرے سے مل کر اپنے ان تصورات کو بھی بیان کرتے ہوں گے۔ ان تصورات کے اختلاف پر بحثیں بھی ہوتی ہوں گی اور چونکہ ان کا فیصلہ قوت کا فیصلہ ہوتا تھا۔ اس لیے اس سلسلہ میں جنگ وجدل کا بھی آغاز ہوا ہوگا اور اس کی باگ ڈور ان لوگوں کے ہاتھوں میں ہوگی جو ان تصورات کے مبلغ ہوں گے اس طرح وہ سرداری کے منصب پر قائم ہوئے ہوں گے۔ ادھر ان کی روزمرہ کی زندگی میں ایک ہی خاندان کے لوگوں، ایک ہی قبیلہ کے افراد کی خواہشوں میں ٹکراؤ پیدا ہوا ہوگا۔ وہ بیماری آزادی میں بھی مبتلا ہوئے ہوں گے، ان میں کچھ افراد مرے بھی ہوں گے اور ان کے بعد ان کے وارثوں میں ان کے ترکہ پر بھی تنازعات شروع ہوئے ہوں گے اس لیے ان کو کچھ قوانین بھی وضع کرنے پڑے ہوں گے۔ اب ان کے اشعار کا موضوع جنگ وجدل اور حیات وکائنات کے تصورات سے ہٹ کر ان روزمرّہ کے معاملات کی طرف منبدل ہوا ہوگا اور وہ ایثار، ہمدردی، محبّت اور مل جل کر رہنے کی تبلیغ کرنے لگا ہوگا۔ ان کے علاوہ عورت کی پُراسرار دلکشی اور محبت کی ناقابل فہم تڑپ نے بھی ان کے ذہن کو متاثر کیا ہوگا۔ ان میں کچھ عاشق بھی پیدا ہوئے ہوں گے اس طرح ان کے ادب کا ایک موضوع عشق اور جنس بھی ہوگا —— آج بھی یہ باتیں بالکل ویسی ہیں معاشی پیچیدگیاں ہیں۔ ان سے پیدا ہونے والی جنگیں ہیں۔ کچھ ذہنی تصورات ومعتقدات ہیں۔ ان کے تنازعات اور ان کے تنازعوں کی باگ ڈور اور اسی طرح سرداری کا منصب ان لوگوں کے ہاتھوں میں ہے جو ان کے مبلغ ہیں۔ وہی روزمرہ کی زندگی کی مشکلات ہیں وہی جینے کی تڑپ ہے، وہی ادب کے موضوعات ہیں —— ذرائع معاش کی صورتیں بدل گئی ہیں معاشی ضرورتیں نہیں بدلیں، تصورات بدل گئے ہیں۔ وہ ذہنی رجحان بدلا جس سے تصورات کی پیدائش

ہوتی ہے، جنسی تعلقات کی صورتیں بدل گئی ہیں جنسی تڑپ نہیں بدلی۔ غرض ماحول بدل گیا ہے، انسانی فطرت کے تقاضے نہیں بدلے۔ اگر انسان کے بنیادی تقاضوں سے انسانیت کے مستقل مزاج سے انسانی فطرت کے غیر متغیر ہونے سے انکار کر دیا جائے تو قوانین حیات کی تلاش بیکار ہے، انسانیت کے تجربے بے کار ہیں۔ انسانیت کی پوری تاریخ بے کار ہے، انسانی تمدن و تہذیب کی ترقی کے معنی یہ نہیں ہیں کہ انسان بدل گیا ہے اور اسے کسی دوسرے تمدن کی ضرورت ہے۔ انسانی تمدن اس لیے نہیں بدلا ہے کہ انسانی تقاضے بدل گئے ہیں۔ اس کے بدلنے کی وجہ صرف یہ ہے کہ انسان نے کچھ تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ایک تمدن اختیار کیا، اس تمدن نے اس کے کچھ تقاضوں کو تو پورا کر دیا ہے لیکن کچھ دوسرے تقاضوں کو پورا نہ کر سکا، اس لیے اس پہلے تمدن میں ترمیم کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی لیکن کچھ ہی دنوں کے بعد یہ معلوم ہوا کہ یہ ترمیم کافی نہ تھی، اس لیے پھر کچھ قبول کرنا پڑا۔ ہوتے ہوتے آج انسانی تمدن نے اتنی ترقی کر لی، گو ابھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ پوری طرح انسانی تقاضوں کو پورا کر رہا ہے، لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اس کا دائرہ عمل وسیع ہو گیا ہے اور تمدن و تہذیب کی ترقی کے معنی بھی یہی ہیں کہ جتنا زیادہ انسانی فطرت کے تقاضوں اور مطالبوں کو پورا کرتا ہے، جتنا زیادہ دائرہ عمل وسیع ہوتا جاتا ہے، اتنا ہی وہ ارتقا پذیر ہوتا جاتا ہے زندگی کی اقدار سے انکار کرنا، انسانیت کے مستقل اور ابدی تقاضوں سے منکر ہونا اور ارتقار کا نام لینا قطعی متضاد باتیں ہیں۔

مجنوں گورکھپوری نے "ادب اور زندگی" میں کسی جگہ اردو ادب کے معترضوں پر اعتراض نقل کیا ہے اور اس کا جواب بھی دیا ہے اعتراض یہ ہے کہ "اردو ادب زندگی نہیں ہے"۔ مجنوں صاحب اس کا جواب یہ دیتے ہیں کہ جب آدمیوں ہی میں زندگی نہ ہو تو ادب میں کہاں سے آئے؟ گویا انہوں نے اس بات کو تو بہر حال تسلیم کیا ہے کہ اردو ادب میں زندگی نہیں ہے مجھے اعتراض پر تو کوئی ایسا خاص تعجب نہیں ہوا۔ ہاں مجنوں صاحب کے جواب نے ضرور مجھے حیرت میں ڈال دیا۔ مجنوں صاحب بالغ نظر سمجھے جاتے ہیں، قصور مجنوں صاحب کا نہیں، ان کی نام نہاد نظریاتی ترقی پسندی کا ہے اور ترقی پسندی اس لیے کہہ رہا ہوں کہ مجنوں صاحب کا تخلیقی ادب خود ان کے تنقیدی نظریات پر پورا نہیں اترتا۔ انہوں نے ترقی پسندی کی دھن میں سینکڑوں ہی اچھی باتیں کہی ہیں، لیکن جب وہ کوئی تخلیق لے بیٹھتے ہیں تو اپنی کہی، سنی باتوں کو طاق پر رکھ دیتے ہیں۔ مجھے ان سرگرمیوں کا بھی اعتراف ہے لیکن جہاں تک ادب میں زندگی نہ ہونے کا نظریہ ہے "خواہ کسی

وجہ سے کیوں نہ ہو" میں ان کی رائے سے اتفاق نہیں کر سکتا۔ کوئی ادب زندگی کے اظہار سے خالی نہیں ہو سکتا۔ ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتے، ادب برائے ادب کی عملی خارجی صورت نہ کبھی تھی نہ ہوگی۔ فرق اگر کچھ ہے تو بس اسی انفرادی شعور اور اجتماعی شعور میں کوئی شبہ نہیں کہ ادب کے لیے اجتماعی شعور کا ہونا ضروری ہے لیکن اس سے شعور کی اہمیت میں کیا فرق پڑتا ہے؟ بلاشبہ اردو ادب میں غزل ہی نمایاں رہی ہے، اور غزل داخلی کیفیت کی ترجمان ہوتی ہے میں یہ بھی مانتا ہوں کہ داخلی کیفیت کی ترجمانی ہوگی تو اس پر انفرادی شعور کا رنگ بہت گہرا ہوگا یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ اس میں زندگی نہیں ہے؟ اصل میں اردو ادب میں زندگی کے نہ ہونے کا تصور اسی ذہنیت کی پیداوار ہے جو ادب میں زندگی کا مفہوم کا پروپیگنڈہ سمجھتی ہے۔ زندگی سے گریز کرنے، خیالی فردوس بنانے اور فراری ہونے کے الزامات بھی اسی ذہنیت کے اختراع کردہ ہیں۔ فراری ہونے کا مطلب کیا ہے؟ میں آج تک نہ سمجھ سکا۔ میں کہہ چکا ہوں کہ زندگی کے شعور سے کوئی خالی ہو ہی نہیں سکتا اور پھر ہمارے بلند پایہ اشعار میں تو انفرادی شعور کے ڈانڈے اجتماعی شعور سے بھی جا ملے ہیں۔ اگر فراری ہونے کا یہ مطلب ہے کردہ ہمیں بھاگنا اور رہبانیت کی تعلیم دیتا ہے تو اس کے لیے ثبوت درکار ہے۔ صرف کہہ دینے سے کام نہیں چلے گا" زندگی سے گریز کرنے کے سلسلہ میں تصوف کو خوب خوب گالیاں اور صلواتیں سنائی جاتی ہیں۔ یہ مرض ایک وبائی صورت اختیار کر گیا ہے۔ اس کے متعلق صرف اتنا کہوں گا کہ مسلمانوں کی پوری تاریخ میں قوت اور طاقت کے دو مرکز رہے ہیں۔ سلطان کا دربار اور صوفی کی خانقاہ۔ اس ... سے زندگی کے سوتے پھوٹتے تھے۔ یہی خانقاہ عوامی طاقت کا مرکز تھی اور یہاں سے بلند ہونے والی آواز قصر سلطانی کو متزلزل کر دیا کرتی ہے۔ اگر سلطان کو ظل اللہ ماننے سے کسی نے انکار کیا ہے تو صرف صوفیوں نے ـــــ رہ گئی خیالی فردوس بنانے کی بات تو اگر فردوس اسی کو کہتے ہیں جس کی تخلیق میر و غالب نے کی ہے تو ان کی غموں اور تکلیفوں بھری حقیقی دنیا کا کیا حال ہوگا؟ اگر فردوس میں بھی اتنی جاں گسل اور روح فرسا تکلیفوں اور دکھوں سے پالا پڑتا ہے تو آخر جہنم کسے کہتے ہیں؟ آخر وہ خیالی جنت کہاں ہے، جہاں عیش و عشرت کا دور دورہ ہے؟ جہاں شہد و شراب کی نہریں بہتی ہیں اور ساقیان سیمیں ساق و مطربان خوش الحان جام پر جام پلاتے ہیں۔ ان بے چاروں کی اس خیالی جنت میں بھی دور جام ان تک نہیں آتا۔ غالب بے چارہ تو "ذرد تہ جام" کی حسرت میں ہی مر گیا۔ میر بھی روتے رلاتے ختم ہو گئے۔ بات دراصل یہ ہے کہ ہمارا موجودہ تخلیقی اور تنقیدی ادب بیشتر نظریاتی ہے۔ میں نے اوپر کہیں کہا تھا کہ ادب میں تنقید

حیات عبارت ہے انسانی ذہن کے اجتماعی شعور کی اس ترجمانی سے جو ہمیشہ موجود سے غیر مطمئن رہتا ہے اور اس کا متلاشی رہتا ہے جو موجود نہیں ہے اور موجود سے بہتر ہے۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ یہ تنقید زیادہ حقیقی زیادہ دور رس اور زندگی کے ارتقاء کی زیادہ معاون ہے، بہ نسبت اس تنقید کے جو کسی خاص نظریہ کے ماتحت زندگی کو دیکھتی ہے۔ مغرب اور مشرق کے امتزاج سے جو نئی زندگی پیدا ہو رہی تھی، جو نئی تہذیب جنم لے رہی تھی، زندگی کو جو نئی جلا مل رہی تھی۔ اکبر الٰہ آبادی نے اس پر جو تنقید کی ہے وہ اتنی ناقص ہے کہ وہ اس نئی زندگی کو ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ زندگی کو اس نظریاتی عینک سے دیکھنے کا ہی نتیجہ ہے کہ ہمارے موجودہ ادب میں زندگی کی سچی تصویریں کم ملتی ہیں، اگر ہم اپنے موجودہ ادب کی مدد سے اس عہد کی تمدنی اور سیاسی تاریخ لکھیں تو وہ بہت کافی حد تک حقیقت سے دور ہو گی۔ اس بات سے کون انکار کر سکتا ہے کہ ابھی مذہب ہمارے عوام میں عمل کا سب سے بڑا محرک ہے۔ عوام کو مذہب سے ایک گہری جذباتی عقیدت ہے۔ یہاں ہر تحریک اسلام یا ہندو مت کا جامہ پہن کر سامنے آتی ہے کیونکہ عوام کے جذبہ عمل کو اسی طرح متحرک کیا جا سکتا ہے۔ اس سے بحث نہیں ہے کہ عوام سے اسلام یا ہندو مت کے نام پر جو کام لیے گئے ہیں اور لیے جا رہے ہیں وہ غلط ہیں یا صحیح، بلکہ صرف اس بات کا اظہار مقصود ہے کہ مذہب ابھی ہمارے یہاں ایک قوت رکھتا ہے لیکن اگر ہم زندگی کو نہ دیکھیں اور ادب سے زندگی کا اندازہ لگانا چاہیں تو ہمیں یہ معلوم ہو گا کہ پوری کی پوری قوم مذہب اور خدا کے تصور سے بے زار ہو چکی ہے، ابھی ہمارے یہاں طبقاتی کش مکش کا شعور اپنے ابتدائی مراحل بھی طے نہیں کر پایا ہے۔ لیکن ہمارا ادب صرف مزدور اور سرمایہ دار کی آویزش اور ان کے دست و گریباں ہونے کا نقشہ کھینچتا ہے، وہ اس بات کو نہیں دیکھتا یا دیکھنا نہیں چاہتا کہ گو بنگال میں ایسا قحط پڑا کہ ہزاروں لاکھوں آدمی بھوک سے ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر گئے اور یار لوگوں کی کھیتیاں اور گودام غلہ سے بھرے رہے۔ عصمتیں روٹی کے ایک ایک ٹکڑے کے عوض بکتی رہیں اور سرمایہ داروں کا شفیق القاب طبقہ اپنی خواہشات نفسانی کو تسکین دیتا رہا۔ لیکن پورے قحط کے دوران میں ایک دفعہ بھی ان مرنے والوں نے سرمایہ داروں کے خلاف جنگ کا ارادہ نہ کیا ایک کھیتی، ایک گودام میں بھی آگ نہ لگائی گئی۔ ایک دکان کو بھی نہ لوٹا گیا۔ ایک سرمایہ دار کا ایک قطرہ خون بھی نہ بہایا گیا وہ دیکھتے رہے کہ وہ بھوک سے مر رہے ہیں اور غلے کے کوٹھے بھرے ہوئے ہیں، وہ دیکھتے رہے کہ ان کی عزت اور عصمت لٹ رہی ہے اور لوگ انہیں لوٹ رہے ہیں

لیکن ایک بار بھی ان کا ہاتھ نہ اٹھا اور مذہب کا نام درمیان آجانے سے اسی بنگال میں وہ کشت و خون ہوا، وہ آتش زدگیاں ہوئیں، وہ لوٹ مار ہوئی کہ انسانیت پناہ مانگ اٹھی۔ آخر ایسا کیوں ہوا؟ قحط میں وہ چوہے بلی کی موت کیوں مر گئے؟ اور مذہب کے نام پر خون کی ہولی کیوں کھیلی گئی؟ ہمارا ادب اس سوال کا جواب دینا نہیں چاہتا۔ ہمارا ادب اس حقیقت سے آنکھیں چار کرتے ہوئے ڈرتا ہے .... ابھی ہماری مجموعی آبادی کے تین چوتھائی سے زیادہ حصہ میں عورت کی زبان گنگ ہے اور صبر و شکر اس کا مسلک ہے، لیکن ہمارا ادب اس کی صنفی بغاوت کا اعلان کرتا ہے۔ غرض ہمارا ادب ہماری معاشرت کا جو نقشہ کھینچتا ہے وہ کہیں کہیں حقیقی اور سچا ہونے کے باوجود بیشتر صرف نظریاتی ہے اور نظریاتی عینک لگا لینے سے چیزیں اپنی صحیح جسامت اور صحیح خد و خال میں نظر نہیں آتیں۔ یا تو بہت بڑی نظر آتی ہیں یا بہت چھوٹی۔ اسی لیے ہمارے تخلیقی اور تنقیدی ادب نے ہماری معاشرت اور ہمارے قدیم و جدید فکری و عملی رجحانات کی ترجمانی کرنے میں قدم قدم پر ٹھوکریں کھائی ہیں۔ ابھی ہمارے ادب کو حقیقت نگاری کی بہت سی منزلیں طے کرنی ہیں ابھی تو ہمارے ادیب زندگی کو زندگی کے مطالعہ اور مشاہدہ سے نہیں سمجھتے فرائیڈ اور مارکس کے نظریوں سے دیکھتے ہیں۔ ابھی ہمارے نفسیاتی افسانے انسانی نفس کے مطالعہ و مشاہدہ سے نہیں علم نفسیات کے اصولوں اور کُلیوں کو پڑھ کر لکھے جاتے ہیں۔ ابھی ہمارا ادب زندگی کو ایک ایسی عینک سے دیکھ رہا ہے جو اس نے فرائیڈ اور مارکس کی دکان سے بغیر اس بات کے لحاظ کیے ہوئے خریدی ہے کہ اس کا نمبر اس کی آنکھوں کے لیے ٹھیک بھی تھا یا نہیں اس سے نہ صرف یہ کہ چیزیں ٹیڑھی میڑھی، بڑی چھوٹی، اونچی نیچی اور دھندلی نظر آتی ہیں بلکہ ہمارے ادب کی حقیقت بینی کی نظر کو بھی کمزور کر رہی ہے۔

"ادبی اندازے" سے

سلیم احمد

ادھوری جدیدیت

جدیدیت کی روح یہ اصول ہے کہ کسی بات کو اس بنا پر تسلیم نہ کیا جائے کہ وہ ہم سے پہلے سے چلی آ رہی ہے، یا ہم پر خارج سے عائد کی گئی ہے یا ہم سے بالاتر ہے بلکہ ہر چیز کے حسن و قبح، خیر و شر، منفعت و مضرت کا فیصلہ تجربہ کی روشنی میں کیا جائے۔ اس لئے جدیدیت کے معنی زیادہ سے زیادہ "تجرباتی" ہونے کے ہیں۔ لیکن تجربہ کس کا؟ ہمارا اپنا۔ اور اگر ہم کسی دوسرے کے تجربے کو قبول بھی کرتے ہیں تو اس شرط پر کہ ہم جب چاہیں اپنے تجربہ کی بنا پر اسے رد کر دیں۔ ظاہر ہے کہ ان معنوں میں جدیدیت مذہب کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ مذہب کی بنیاد "عقیدہ" "وحی" ایک مافوق الفطرت قوت کے اقرار اور اس کے احکام کے سامنے بے چون و چرا سر جھکانے پر ہے۔ اسی طرح جدیدیت اخلاقی قیود کو بھی تسلیم نہیں کرتی کیونکہ اخلاق کا تعلق بھی بالعموم مذاہب ہی سے رہا ہے اور جہاں براہ راست مذہب نہیں ہے۔ وہاں ایک بالاتر ہستی یا کم از کم خارجی دباؤ کے اثرات ضرور موجود رہے ہیں۔ بالفرض اخلاق کے معنی صرف معاشرتی اصولوں کے لئے جائیں تو بھی معاشرہ کا خارجی دباؤ اپنی جگہ موجود رہتا ہے۔ مذہب اور اخلاق کی طرح جدیدیت معیارات کو بھی نہیں مانتی۔ کیونکہ معیار کے معنی پھر کسی خارجی پیمانہ کو تسلیم کرنے کے ہیں۔ جدیدیت ان سب چیزوں کا انکار کرتی ہے۔ اس بنا پر کہ یہ ذاتی تجربہ کی راہ کے پتھر ہیں لیکن انکار کے معنی اثبات کا دروازہ بند کرنے کے نہیں ہیں جدیدیت ان میں سے کسی کا بھی اثبات کر سکتی ہے۔ بشرطیکہ ذاتی تجربہ اس کی تصدیق کرے۔

لیکن جو آدمی حسن و قبح اور خیر و شر کے معاملات میں ذاتی تجربہ کو بنیاد بناتا ہے وہ انفرادیت پسند ہوتا

ہے ۔ جدید ہونے کے معنی انفرادیت پسند ہونے کے ہیں ۔ یہاں انفرادیت پسند ہونے کے معنی وہ نہیں ہیں جو عام طور پر مراد لیے جاتے ہیں ۔ انفرادیت پسند اسے نہیں کہتے جو صرف دوسروں سے مختلف ہونا چاہتا ہے۔ بلکہ اسے جو ہر چیز کا پیمانہ اپنی ذات کو سمجھتا ہے لیکن یہ ذات بھی کوئی مقررہ یا طے شدہ چیز نہیں ہے ۔ ہمارے محسوسات اور جذبات بدلتے رہتے ہیں، پسند اور ناپسند میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں، خیالات و افکار میں تغیر و تبدل ہوتا رہتا ہے ۔ اس لیے انفرادیت پسندی کے معنی تغیر پسندی کے بھی ہیں ۔ تو جدیدیت کے معنی زیادہ سے زیادہ تجرباتی، زیادہ سے زیادہ انفرادیت پسند اور زیادہ سے زیادہ تغیر پسند ہونے کے ہیں ۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد کی مغربی تہذیب کو ہم ان ہی معنوں میں جدید کہتے ہیں۔

اچھا اس لفظ کو اب اپنی تاریخ کے پس منظر میں دیکھیے ——— غدر سے پہلے جدید کا لفظ صرف "نئی چیز" یا "نئی بات" کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا ۔ کلُ جدیدٌ لذیذٌ کے معنی صرف اتنے تھے کہ ہر نئی چیز یا نئی بات یا نیا کام مزیدار معلوم ہوتا ہے لیکن غدر کے بعد اس لفظ کا استعمال اس سے مختلف معنوں میں ہونے لگا ۔ مثلاً جدید شاعری کے معنی اس شاعری کے ہوتے جو "پیروی مغربی" میں کی جائے ۔ یا جدید مذہب کے معنی اس مذہب کے ہوئے جو سائنس یا عقل کے مطابق ہو۔ اس اختلاف معنی کے علاوہ ایک اور فرق یہ پیدا ہوا کہ اس سے پہلے جدید ہونا انفرادی اپج کا نتیجہ ہوا کرتا تھا لیکن اب جدید ہونا ایک مستقل رجحان بن گیا ہے اور اس رجحان کے ساتھ ہی یہ ضرورت محسوس ہونے لگی کہ ہر بار لفظ جدید کی ایک نئی تعریف کی جائے چنانچہ حالی کے زمانے کی جدیدیت اور چیز ہے ۔ نیاز فتح پوری اور ان کے ساتھیوں کی جدیدیت اور چیز ۔ ۱۹۳۶ء کے ادیبوں کی جدیدیت اور ہے ۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کے ادیبوں کی اور ۔ اور اب تو یہ نوبت ہے کہ ادیبوں اور شاعروں کے جتنے گروپ ہیں جدیدیت کے اتنے ہی معنی ہیں بظاہر یہ صورت حال پریشان کن معلوم ہوتی ہے لیکن ہے جدیدیت کی روح کے عین مطابق ۔ بعض لوگ سوال اٹھاتے ہیں کہ اس صورت میں تو تہذیب، اخلاق اور فن کے سارے معیارات تباہ ہو جائیں گے ۔ ہمارا واضح اور حتمی جواب یہ ہے اگر ایسا ہوا تو یہ جدیدیت کے تقاضوں کے عین مطابق ہوگا۔

لیکن فی الحال اس بحث میں الجھنے کے بجائے ہم اردو شاعری میں جدیدیت کا سلسلہ نسب متعین

کرنا چاہتے ہیں۔

اردو شاعری میں جدیدیت کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا شاعر غالب ہے۔ غالب سے پہلے جو کچھ ہے، روایتی معاشرہ کی روایتی شاعری ہے۔ اس کے بعد کوئی ایسا شاعر پیدا نہیں ہوا جس کی ذات واحد میں جدیدیت کی اتنی خصوصیات جمع ہوں۔ مذہب، عقیدہ، احکام، اخلاق اور معیارات سب کے سب اس بت شکن کی نیک دستی کے بہانے ہیں اور وہ ان چیزوں کو کسی خارجی کسوٹی پر رد نہیں کرتا۔ بلکہ صرف اپنی ذات کے پیمانے پر۔ یہاں بعض لوگوں کو غالب کی انانیت یاد آئے گی۔ لیکن گھسے پٹے خیالات نے ہر بات کی تفہیم ناممکن بنا دی ہے۔ انانیت ہو یا کوئی اور صفت، شاعری میں تو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ شاعر نے اسے تشخیص حقیقت یا انکشاف ذات کا ذریعہ بنایا ہے یا نہیں۔ انانیت پسند تو غالب سے پہلے بھی گذرے ہوں گے اور اپنی تمام زندگی میں میر، غالب سے زیادہ انانیت پسند تھے اور یوں کہنے کو انہوں نے یہ بھی کہا ہے کہ "حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے" یا "اہلِ نظر ہمیں کو معبود جانتے ہیں" لیکن یہ سب روایتی معاشرہ کے روایتی خیالات ہیں۔ غالب کی انانیت پرستی صرف و محض انانیت پرستی نہیں تھی۔ یہ غالب کی وہ قوت تھی جس کی مدد سے وہ ہر خارجی معیار کو رد کر کے ذاتی حقائق کی اجنبی سرزمین میں داخل ہوتا ہے۔ "اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو" یا "ہنگامہ زبونی ہمت ہے انفعال۔ حاصل نہ کیجئے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو" اور ان معنوں میں وہ جن حقائق تک پہونچتا ہے ان کے بارے میں اس کا یہ دعوٰی سچا ہے کہ "میں عندلیب گلشنِ ناآفریدہ ہوں"۔ یہ گلشن ناآفریدہ کیا ہے ایک بے حد جدید دنیا ہے جس میں حق و باطل کا تعین مافوق الفطرت عقیدوں کی بنا پر نہیں ہوتا۔ نہ خیر و شر کے معیارات خارجی طور پر عائد کئے جاتے ہیں، نہ اجتماعی واہموں کو قانون کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ دنیا ایک حد درجہ آزاد فرد کی دنیا ہے جس کا خالق، حاکم اور قانون وہ آپ ہے، اور یہ فرد انتہا کا انفرادیت پسند ہے۔ انفرادیت پسند اور تغیر پسند۔ اسے ایک طرف وبائے عام میں مرنا قبول نہیں ہے۔ اور دوسری طرف جنت اس لئے قبول نہیں ہے کہ "ہے ہے اقامت جاودانی ہے"۔ غالب کے زمانے میں یہ دنیا صرف غالب کے خوابوں میں بستی تھی۔ غالب نے خواب اور حقیقت کو اس طرح ملایا کہ آج یہ دنیا ہم سب کی تقدیر ہے جدید دنیا غالب کی دنیا ہے۔

لیکن غالب کے مقابلے پر جدید شاعری کرتے اور جدید شاعری کی بنیاد ڈالنے والے حالی کی شاعری پھر بھی یوں ہی سی جدید ہے۔ اس بنا پر نہیں کہ غالب بڑا شاعر تھا اور حالی چھوٹے شاعر تھے۔ اس بنا پر کہ حالی نے جدیدیت کے معنی قومی زبوں حالی یا مناظر فطرت پر نظمیں لکھنا سمجھا۔ یہ شاعری ان معنوں میں تو جدید ضرور تھی کہ اردو والوں کے لئے نئی تھی لیکن جدیدیت، حقیقی جدیدیت سے حالی کی طبیعت کو رتی بھر بھی مناسبت نہیں تھی۔ وہ کبھی خواب میں بھی نہیں سوچ سکتے تھے کہ فرد غالب کی طرح اتنی بڑی آزادی کا خواب دیکھ سکتا ہے۔ انہیں جدیدیت سے زیادہ اپنا مقلد عزیز تھا۔ پھر حالی میں یہ سکت بھی نہیں تھی کہ اپنی ذات کو پیمانۂ اقدار بنا سکیں۔ ان کی زندگی میں سرسید اور کرنل ہالرائیڈ داخل نہ ہوتے تو وہ رنگ قدیم پر ہی قائم رہتے وہ جدید شاعری اس لئے نہیں کرتے کہ ان کی فطرت کا تقاضہ ہے۔ جدید شاعری وہ اس لئے کرتے ہیں کہ سرسید اور کرنل ہالرائیڈ کا تقاضہ ہے۔ حالی میں اخلاق پرستی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ وہ تو میرے خیال میں بائیں ہاتھ سے پانی بھی نہیں پیتے ہوں گے۔ ایسے آدمی کا فطری طور پر جدیدیت سے کوئی تعلق نہیں ہو سکتا۔ حالی جدید نہیں تھے، زمانے اور سرسید کی ستم ظریفی نے انہیں جدید بنا دیا تھا۔

اور آپ چاہیں تو اسے میری ستم ظریفی کہہ لیں کہ مجھے حسرت، حالی سے نسبتاً زیادہ جدید معلوم ہوتے ہیں میں نے "نسبتاً" کہا ہے۔ بظاہر یہ بات کچھ الٹی سی معلوم ہوتی ہے۔ حسرت نے حالی کی طرح نظم نگاری نہیں کی جسے عام طور پر جدیدیت کی ایک علامت سمجھا جاتا ہے۔ انہوں نے ایک قطعی روایتی ذریعۂ اظہار یعنی غزل کو اپنایا اور اس میں بھی انفرادیت پسندی کے بجائے دوسروں کی تقلید کو یہاں تک کام میں لائے کہ ایک طرح سے پوری اردو غزل کو دوبارہ لکھ دیا لیکن اس کے باوجود یہ حسرت ہی ہیں جو:

قول کو زید و عمر کے حد سے سوا اہم نہ جان　　　　روشنیِ ضمیر میں عقل سے اجتہاد کر

کا اعلان کرتے ہیں۔ یہ ایک غیر روایتی خیال ہے اور خواہ اسے پوری طرح جدید نہ کہا جا سکے مگر اس کا سلسلہ کسی نہ کسی طرح انفرادیت پرستی سے مل جاتا ہے۔ یہاں ایک اہم سوال پیدا ہوتا ہے کہ شاعر کی ذاتی زندگی اور اس کی شاعری میں کتنی مطابقت ہو سکتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ذاتی زندگی میں ایک شاعر قدیم ہو لیکن اس کی شاعری جدید ہو، اور صورت حال اس کے برعکس بھی ہو سکتی ہے۔ حسرت کی شاعری پر ان کے عام خیالات کا بہت

زیادہ اثر نہیں معلوم ہوتا لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان کی شاعری میں تجربہ کا براہ راست بیان ان کی زندگی سے پیدا ہوا ہے۔ وہ حسن و عشق کو موضوع بناتے ہیں مگر ان کا حسن و عشق روایتی نہیں ہے' اس میں حسرت کی شان اجتہاد ہے اور اگر کہیں کہیں وہ روایتی حسن و عشق سے ہم آہنگ بھی ہوتے ہیں تو اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ انہوں نے روایت کو روایتی طور پر قبول کیا ہے۔ بلکہ اس لئے کہ ان کے تجربے نے اس کی تصدیق کی ہے۔ حسرت کی جدیدیت کا ایک اور پہلو روایتی عشق حقیقی سے ان کا گریز ہے اور یہ گریز شعوری ہے۔ غزل کی روایت میں اس شعوری گریز کے معنی اس اعتبار سے اہم ہیں کہ حسرت کی غزل اس کے ذریعے قدیم غزل گوئی کے بجائے جدید غزل سے اپنا رشتہ جوڑ لیتی ہے۔ حالی کی جدید غزل "جدید" کا عنوان اپنے ماتھے پر سجانے کے باوجود' اتنی جدید نہیں ہے جتنی حسرت کی غزل۔ حسرت کی غزل کا رشتہ آگے چل کر حسن و عشق کی بدلتی ہوئی روایت سے مل جاتا ہے جبکہ حالی کی جدید غزل اپنے قومی اور سیاسی مضامین کے باوجود جہاں کی تہاں رہ جاتی ہے۔ لیکن حسرت کی جدیدیت بہر حال ایک ایسے آدمی کی جدیدیت ہے جو کسی نہ کسی طرح قدیم روایتی تہذیب کی طرف لوٹنا چاہتا تھا یا کم از کم اس سے اپنا رشتہ ضرور قائم رکھنا چاہتا تھا۔

اکبر کی شاعری میں روایتی معاشرہ اور روایتی تہذیب کی طرف واپسی یا اس سے وابستگی کی کوشش بہت شعوری ہو کر نمایاں ہوئی ہے۔ ان معنوں میں اکبر جدیدیت کے ایک پرزور مخالف کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ لیکن جدیدیت سے جنگ اکبر نے جدیدیت کے اپنے ہتھیاروں سے لڑی ہے۔ اور غور سے دیکھا جائے تو یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک شاعر کا شعور جدیدیت کو خود کسی حد تک قبول نہ کر لے۔ اکبر روایت پسند یا روایتی اس لئے نہیں ہیں کہ ان کی تربیت نے انہیں ایسا بنا دیا ہے وہ روایتی ان معنوں میں ہیں کہ روایت کو شعوری طور پر پسند کرتے ہیں۔ یعنی اس کی تصدیق اپنے تجربے میں ڈھونڈتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی کہتے ہیں کہ حالی ماضی کے اور اکبر حال کے شاعر ہیں۔ محمد حسن عسکری کہتے ہیں کہ اکبر ان معنوں میں حالی سے جدید تر ہیں کہ انہیں جدید چیزوں میں نئی نئی علامتیں نظر آتی ہیں۔ میرے نزدیک اکبر کی جدیدیت ان کے "تجرباتی" ہونے میں پوشیدہ ہے۔ وہ ہر اس چیز کی صداقت کی گواہی دیتے ہیں جو ان کے تجربہ میں سچی ہے اور تجرباتی سچائی کے ساتھ ان حقائق کو بھی تسلیم کر لیتے ہیں جو ان کی شعوری پسندیدگی

کے خلاف جاتے ہیں مثلاً یہ بات کہ:

شعرِ اکبر کو سمجھ لو یادگارِ انقلاب　　اس کو یہ معلوم ہے ملتی نہیں آئی ہوئی

ایک سچے تجرباتی رویے کے بغیر نہیں کہی جاسکتی۔ اس کے علاوہ وہ ایک معنوں میں انفرادیت پرست بھی ہیں کہ جب تاریخ کا پورا دھارا ان کے خلاف جارہا تھا اور زمانہ کی عام روش "چلو اس طرف کو ہوا ہو جدھر کی" تھی اس وقت وہ:

ناز کیا اس پہ زمانے نے جو بدلا ہے تمہیں　　مرد وہ ہیں جو زمانے کو بدل دیتے ہیں

کہہ کر زمانے کے خلاف کھڑے ہوگئے۔ دیکھئے کتنی عجیب بات ہے کہ حالی کے زمانے میں جدید کے معنی قدیم معاشرہ سے منقطع ہونے کے ہیں۔ اور اکبر کے زمانے میں جدید معاشرہ سے شعوری جنگ کے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اکبر اپنی پسندیدگی میں روایتی اور اپنے رویہ میں جدید ہیں جبکہ حالی اپنی پسندیدگی میں جدید اور اپنے رویے میں روایتی تھے۔

مجھے احساس ہے کہ شاعری ایک بہت پیچیدہ چیز ہے۔ اسے انفرادی اور اجتماعی شعور اور لاشعور کی اتنی آڑی ترچھی لکیریں کاٹتی ہیں کہ کسی شاعر کے بارے میں ایک معمولی سی بات کہنا بھی ہزاروں اختلافات کا دروازہ کھولنے کے برابر ہوتا ہے۔ پھر زندگی کے جدلیات ہماری تعریفوں پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ جدیدیت کے ایک معنی تو وہ ہیں جو میں نے غالب کے سلسلے میں متعین کئے ہیں یعنی 'مذہب'، 'عقیدے'، 'اخلاق اور طریقۂ سلف کے خلاف آزادہ روی'، انفرادیت پسندی اور تغیر پرستی۔ لیکن اقبال کے سلسلے میں آپ کیا کہیں گے۔ اقبال ایک طرف تو اس خیال کے حامی ہیں کہ ملت از ضبط روایت محکم گردد۔ اس کے علاوہ وہ اسلام پسند ہیں اور اسلامی عقائد، اخلاق اور روایت کے زبردست حامی اور مفسر ہیں یعنی اس سلسلے میں ان کا رویہ یکسر روایتی ہے۔ دوسری طرف وہ "گفتند جہانِ ما آیا بتو می سازد۔ گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن" کا نعرہ لگاتے ہیں۔ مارکس نے کہا تھا کہ فلسفہ اب تک دنیا کی تعبیر و تفسیر کرتا آیا ہے، اب اس کا کام دنیا کو بدلنا ہے۔ اقبال بھی دنیا کو بدلنا چاہتے ہیں:

ہر نئی تعمیر کو لازم ہے تخریبِ تمام

پھونک ڈالے یہ زمین و آسمانِ مستعار
اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرفِ محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

اقبال دنیا کو بدلنا چاہتے ہیں اور دنیا کی تغیر پذیری کا بھی شدید احساس رکھتے ہیں۔ یعنی اس سلسلے میں ان کا رویہ بالکل جدید ہے۔ کیا یہ فکر کا تضاد ہے یا پریشان خیالی ہے یا کوئی جذباتی یا نفسیاتی کشمکش ہے؟ یہ سب بھی ہو سکتا ہے مگر اس سے کچھ سوا بھی ہے۔ میں نے کہا ہے کہ جدیدیت کے معنی اثبات کا دروازہ بند کرنے کے نہیں ہیں۔ جدیدیت ہر چیز کا اثبات کر سکتی ہے۔ بشرطیکہ ذاتی تجربہ اس کی تصدیق کرے۔ اِرڈنگ ہیبٹ کا کہنا ہے کہ جھگڑا جدیدیت کے تصور میں نہیں ہے کیونکہ گوئٹے سینٹ بیو، میتھیو آرنلڈ اور ان جیسے تمام لوگ اس کے ایک تصور پر متفق ہیں۔ جھگڑا تو ادھوری جدیدیت اور پوری جدیدیت میں ہے۔ ادھوری جدیدیت تجربہ کی فوقیت کے نام پر عقیدے، سند، روایت اور خارجی دباؤ کا انکار کرتی ہے لیکن پھر اپنے انکار کی اسیر ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس کے مقابلے پر پوری جدیدیت انکار کی منزل سے گزرنے کے بعد اثبات کی طرف بڑھتی ہے اور جن چیزوں کو اس نے "تجربہ" کا اصول منوانے کے لئے رد کر دیا تھا، انہیں تجربے ہی کی تصدیق سے مان لیتی ہے، یا کم از کم اس امکان کو تسلیم کرتی ہے کہ تجرباتی تصدیق کے بعد انہیں مان لیا جائے گا۔ بدقسمتی سے مغرب میں اور اس کے اثر سے مشرق میں جو جدیدیت سکۂ رائج الوقت کی حیثیت رکھتی ہے وہ ادھوری جدیدیت ہے۔ یہ جدیدیت عقائد، اخلاق اور معیارات کو رد تو کرتی ہے لیکن ان کی جگہ کوئی اپنا نظام اقدار نہیں دے سکتی۔ ہمیں ماننا چاہیئے کہ انسان اگر اس کرۂ ارض پر زندہ رہنا چاہتا ہے تو اسے ایک نظامِ اقدار ضرور پیدا کرنا پڑے گا اور یہ جاننا کوئی جبر نہیں ہے بلکہ انسانیت کا اپنا انفرادی اور اجتماعی تجربہ ہے۔ پرانا نظام اقدار اگر ہمارے مطلب کا نہیں ہے یا فرسودہ اور از کار رفتہ ہو گیا ہے تو ہمیں اسے بے شک رد کر دینا چاہیئے۔ لیکن پوری جدیدیت کا تقاضا اس وقت

تک پورا نہیں ہو گا جب تک اس کی جگہ نیا نظامِ اقدار نہ پیدا کیا جائے۔ ادھوری جدیدیت رد کرنے کا کام تو انجام دیتی ہے مگر اپنی کوتاہ دستی کے باعث نئے نظامِ اقدار تک نہیں پہونچ سکتی۔ اقبالؔ جدید ہیں ان معنوں میں کہ وہ تخریبِ تمام کے بعد تعمیر ضروری سمجھتے ہیں۔ اسلام کے بارے میں ان کا رویّہ روایتی پسندیدگی کا نہیں ہے۔ بلکہ انہوں نے بار بار اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وہ پورے غور و فکر کے بعد اسلام کو جدید دنیا کے تمام مسائل کا حل سمجھتے ہیں۔ ان کے اس خیال سے انکار کیا جا سکتا ہے مگر یہ طریق کار نہ صرف جدید ہے بلکہ پورا جدید ہے۔

مسئلہ کی وضاحت کے لئے میں ایک بار پھر غالبؔ کو سامنے رکھتا ہوں۔ غالب کو میں نے اردو کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا جدید شاعر کہا ہے۔ سب سے پہلا تو یوں کہ جدیدیت کے اصل اصول کی جو جنگ سب سے پہلے غالبؔ نے اپنے شعور میں لڑی۔ وہ ابھی معاشرہ میں مختلف سطحوں پر لڑی جا رہی ہے اور اپنی تمام رنگا رنگی میں غالبؔ ہی کے مختلف عناصر کو جھلکا رہی ہے۔ گویا جدیدیت کے تمام رنگوں کو اگر ہم ایک واحد شعلہ میں دیکھنا چاہیں تو وہ شعلہ غالبؔ کا شعور ہے۔ اور سب سے بڑا شاعر یوں کہ غالبؔ نفی سے اثبات کی طرف بڑھتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ نفی کی کاوش اس کے یہاں بہت زیادہ نمایاں ہے اور اثبات کا پہلو اتنا اجاگر نہیں ہوا مگر انانیت پسند، انفرادیت پسند و داخلیت پسند اور ہر رُت کو اپنی راہ کا سنگِ گراں سمجھنے والے غالبؔ کا یہ اظہار ایک معنی رکھتا ہے کہ :-

چاک مت کر جیب بے ایامِ گل　　　کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہیئے

غالبؔ کے اس قسم کے اشعار پر ابھی پورا غور نہیں کیا گیا کیونکہ معاشرہ میں ابھی نفی کا اصول اپنی تکمیل تک نہیں پہونچا۔ ایک مشکل اور بھی ہے کہ جدید مغربی تہذیب نے اپنی رَو کو پانے میں جو سفر کئی صدیوں میں کیا ہے اسے ہمارے یہاں چند دہائیوں میں طے کیا گیا ہے اور وہ بھی پورے معاشرے میں نہیں بلکہ چند مخصوص طبقوں میں۔ اور معاشرہ کی حالت یہ ہے کہ قدیم و جدید آپس میں اس طرح دست و گریباں ہیں کہ فیصلہ کسی ایک کے حق میں نہیں ہو سکتا۔ اس لئے روایتی تصورات اور جدیدیت کے اثباتی تصورات میں فرق کرنا بہت دشوار ہو جاتا ہے، یعنی یہ تمیز دشوار ہو جاتی ہے کہ مثلاً اقبالؔ کے اسلام اور مولانا احتشام الحق کے

اسلام میں کیا فرق ہے۔ اصولوں کے اعتبار سے نہیں، اصولوں تک رسائی کے اعتبار سے۔ بہر حال غالبؔ اور اقبالؔ کے تقابل میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالبؔ جہاں جدیدیت کے منفی عمل کا عظیم ترین مظہر ہے، وہاں اقبالؔ جدیدیت کے مثبت عمل کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ اس اعتبار سے جن لوگوں نے اقبالؔ کو غالبؔ کا نقشِ ثانی کہا ہے وہ بہت بڑی حد تک سچائی کے نزدیک ہیں۔ یہ ایک ہی شعور کی دو مختلف منزلوں کے نام ہیں۔

اچھا تو تقی کے عمل سے جو جدیدیت پیدا ہوتی ہے، غالبؔ کے بعد اس کے ایک بڑے نمائندے یگانہؔ ہیں۔ اس سلسلے میں فانیؔ، اصغرؔ اور جگرؔ وغیرہ کا نام لینا مناسب نہ ہوگا کیونکہ جس مخصوص زاویۂ نظر سے ہم گفتگو کر رہے ہیں۔ اس میں ان بزرگوں کے تذکرے کی گنجائش مشکل ہی سے نکلتی ہے۔ یگانہؔ کا منشور یوں تو حق پرستی کیجیے یا خود پرستی کیجیے" ہے مگر حق پرستی کا ذکر برائے بیت ہے۔ اصل چیز اپنا تجربہ ہے۔ "علم کیا علم کی حقیقت کیا جیسی جس کے گمان میں آئی"۔ اس تجربے کی بنا پر وہ معتقدات کو مسترد کرتے ہیں اور ان سارے رویوں پر تنقیدی نظر ڈالتے ہیں جو روایتی تہذیب سے پیدا ہوئے ہیں، خواہ یہ رویے حسن و عشق کے روابط کے ہوں یا عام انسانی تعلقات کے۔ غالبؔ اور یگانہؔ میں فرق یہ ہے کہ یگانہؔ یکسر منفی رویئے کے شاعر ہیں۔ اپنے شعور کی کسی منزل پر بھی وہ غالبؔ کی طرح اثبات کی طرف کوئی اشارہ نہیں کرتے۔ بلکہ بعض اوقات تو یہ گمان ہوتا ہے کہ منفی رویہ کو اپنی آخری منزل سمجھتے ہیں۔ "یہ راہ ہو یا ئے سرکش کا کہ تھک جاتا نہیں آتا"۔ تھک جانے کے معنی کسی منزل کو قبول کرنے کے ہیں جس کے لئے یگانہؔ تیار نہیں ہوتے۔ اس لئے ان کی شاعری اردو دنیا میں جدیدیت کے ایک پہلو کی شدید آگہی دینے کے باوجود کسی نئے نظامِ اقدار کی تشکیل سے عاری رہتی ہے۔ لیکن یگانہؔ کے برعکس فراقؔ ایک نئے نظامِ اقدار کی طرف بڑھتے ہیں۔ فراقؔ کی شاعری کا مرکز چونکہ حسن و عشق کے روابط ہیں۔ اس لئے ان کی شاعری میں اس نظامِ اقدار تک پہنچنے کا وسیلہ عشق ہے۔ یہ عشق روایتی عشق سے بہت مختلف اور اپنی روح میں نہایت جدید ہے اور عشق کے واسطے سے حسن بھی ایک نئی نفسیات، ایک نئی کائنات کا حامل ہے۔

"حسن سرتاپا تمنا، عشق سرتاپا غرور۔ اس کا اندازہ نیاز و ناز سے ہوتا نہیں"۔

نہ رہا حیات کی منزلوں میں وہ فرق نازو نیاز بھی
کہ جہاں ہے عشق برہنہ پا وہیں حسن خاک بسر بھی ہے

فراق کے یہاں نفی کے عمل کی واضح صورت گری نہیں ملتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ منزلیں انہوں نے اپنے شعور میں تو طے کی ہیں لیکن ان کا اظہار نہیں کیا۔ لیکن جدیدیت کے مثبت عمل کی آئینہ داری ان کے کلام میں بڑے حسن، رکھ رکھاؤ اور عظمت کے ساتھ ہوئی ہے۔ جوش کا ذکر رہا جاتا ہے۔ لیکن ان کا تفصیلی مطالعہ میں کسی اور جگہ کر رہا ہوں۔

اب میں مختصراً ۳۶ء کے نئے ادیبوں کی تحریک سے متعلق چند باتیں کہنا چاہتا ہوں۔ یہاں میں ہیئت کے تجربوں، نظم آزاد اور نظم معریٰ کے استعمال، نئی علامات اور نئی موسیقی کی تلاش کے بارے میں کچھ نہیں کہوں گا۔ یہ باتیں جدید سے زیادہ نئی کہلانے کی مستحق ہیں، لیکن یہ کہہ کر میں ان کوششوں کی اہمیت گھٹا نہیں رہا ہوں، صرف اپنے متعین موضوع کی حد میں رہنا چاہتا ہوں۔ نئے ادیبوں کی تحریک کے دو حصے ہیں۔ ایک وہ حصہ جو آگے چل کر ترقی پسند کہلایا۔ اور دوسرا حصہ وہ ہے جسے آزاد ادیبوں کا گروہ کہنا چاہیے۔ ابتدا میں یہ دونوں حصے ایک دوسرے سے الگ تھلگ نہیں تھے اور ان کی جدیدیت کا مرکزی نقطہ روایت سے ان کا شعوری انحراف تھا، روایتی معاشرے سے بھی اور روایتی فن سے بھی۔ روایتی معاشرے سے انحراف کا پہلو مذہب کی مخالفت، عقیدوں کی بیخ کنی اور اخلاقیات کی نفی میں ظاہر ہو رہا تھا اور روایتی فن سے انحراف فن کے نئے نئے نظریات اور شاعری کے نئے نئے تجربات میں۔ لیکن ابتدا میں نفی ہی کو سب کچھ سمجھ لیا گیا تھا۔ اس لئے یہ تحریک ادھوری جدیدیت کی تحریک تھی۔ بعد میں کچھ مثبت اقدار کی ضرورت محسوس ہوئی تو صرف نفی کا کام چھوڑ کر اشتراکی اقدار کو اختیار کر لیا گیا۔ یہاں سے ترقی پسند نئے ادیبوں سے الگ ہو گئے۔ یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ ترقی پسند ہمیشہ میراجی، ن م راشد اور ان کے دوسرے رفقا پر تراجی، مریض ذہنیت کا شکار ہونے کا الزام لگاتے ہیں لیکن اشتراکی اقدار کو جلد بازی میں سیاسی مصلحتوں کے تحت فوری طور پر قبول کرنے کا نتیجہ ادب کے حق میں اچھا برآمد نہیں ہوا۔ اس سے ایک تو معاشرے میں نفی کے عمل کی تکمیل نہیں ہو سکی۔ دوسری طرف جو اشتراکی اقدار قبول کی گئیں۔ ان کی تجرباتی بنیاد واضح نہیں تھی۔ اشتراکیت پر کوئی تنقید میرا مقصود نہیں۔ لیکن میں اتنا ضرور کہوں گا کہ ہمارے یہاں

اشتراکی اقدار کی قبولیت، جدیدیت کے تجرباتی اثبات کے حق میں اچھی ثابت نہیں ہوئی۔ اور ترقی پسند تحریک ہمارے انفرادی اور اجتماعی شعور اور ہمارے تجربے کے درمیان ایک آڑ بن کر کھڑی ہو گئی۔ ترقی پسندوں نے تجربہ کی کمی نظریہ سے پوری کرنی چاہی، لیکن نظریہ کی بندگی نمرود کی خدائی سے زیادہ بے نتیجہ ثابت ہوئی۔ تجربہ کی جگہ اگر نظریہ بے سکتا تو روایتی معاشرہ کے عقائد ہی کیا برے تھے۔ چند ہی برسوں کی ہنگامہ آرائی کے بعد وقت آگیا کہ جدیدیت کی نئی رو اس نظریاتی بھانبلیت کو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ختم کر دے۔ یہ ایک بڑی تبدیلی تھی۔ ترقی پسندوں کو اس کا احساس اس وقت تک نہیں ہوا جب تک بالکل جدید نسل نے ان کی کھوکھلی مصنوعی اور خلوص کی کمی کے باعث خطیبانہ شاعری کے خلاف علم بغاوت بلند نہیں کر دیا سوائے فیض اور اختر الایمان کی شاعری کے کہ اشتراکی اقدار کے تجرباتی اثبات کی دلکش مثالیں ہیں یا ایک ہمارے احمد ندیم قاسمی ہیں جن کی شاعری میں پچھلے چند برسوں میں ایک نئی جان آئی ہے۔ اس کے برخلاف آزاد ادیبوں کا گروہ ان معنوں میں جدیدیت سے وفادار رہا کہ اس نے اپنے تجربے میں آئے بغیر کسی قسم کے جھوٹے اثبات کو قبول نہیں کیا۔ میراجی کے بعد راشد نے اس کام کو جاری رکھا ہے اور ان کے بعد کی نسل میں ضیا جالندھری ابھی تک اس راستے پر گامزن ہیں۔ گو کہ مختار صدیقی اور یوسف ظفر میں روایت کی ایک نئی تجرباتی قبولیت کا رجحان بڑھ رہا ہے لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان میں سے کسی ایک میں بھی کسی نئے نظام اقدار کی تخلیق کی تھوڑی سی سکت بھی ہے یا نہیں۔

۴۷ء کے بعد جدید شاعری کے دو گروہ ابھرے۔ ایک وہ جس کا کام پاکستان کے فوراً بعد منصۂ شہود پر آیا اور جنہوں نے ۵۸-۱۹۵۷ء تک بہت بڑی حد تک پڑھنے والوں کے شعور میں جگہ پیدا کر لی۔ دوسرا گروہ ۱۹۵۸ء کے قریب ابھر رہا ہے اور ادبی تاریخ میں اپنی جگہ حاصل کرنے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہا ہے۔ ان میں سے کچھ میراجی کی روایت میں لکھ رہے ہیں اور کچھ ترقی پسند تحریک کے جھوٹے اثبات کے ردعمل کا اظہار کر رہے ہیں۔ اول الذکر پاکستان میں اور موخر الذکر ہندوستان میں۔ جدید شعراء کی اس نسل میں نفی کا رجحان بہت شدید ہے۔ ایک معنوں میں قدیم سے جدیدیت کی وہ لڑائی جس کا آغاز غالب سے ہوا تھا اب شاعری میں اپنی تکمیل کو پہونچ رہی

ہے۔ فرد اب سارے رشتوں کو توڑ کر اپنا پیمانہ اقدار آپ بن چکا ہے۔ مذہب، عقیدہ، اخلاق، قانون، معاشرتی اصول، فن و زبان کے ضابطے اور قاعدے، سب اس کے نزدیک بے معنی ہو چکے ہیں۔ وہ اپنے آپ کو نہ کسی تہذیب کا نمائندہ تصور کرتا ہے نہ کسی قوم کا فرد۔ اس کی نہ کوئی جماعت ہے نہ کوئی تنظیم وہ معاشرے میں بے آسرا، ہجوم میں تنہا اور شہر میں جنگل کا باسی ہے۔ ان رجحانات کے نمائندہ شعراء کی تخلیقات شاعری کے اعتبار سے اپنی حدود میں اچھی بُری، پست و بلند ہر طرح کی ہیں جن کا تفصیلی جائزہ لینے کی ضرورت ہے، لیکن یہ سب کی سب اس بات کا مکمل اظہار کرتی ہیں کہ جدیدیت کا منفی پہلو جس شدت سے اب نمایاں ہوا ہے، اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔ ذاتی طور پر میں اس شاعری کے بیشتر حصے کا قائل نہ ہونے کے باوجود نوجوانوں کو یہ حق دینے کے حق میں ہوں کہ وہ اپنے تجربے کو بنیاد بنا کر جس چیز کو رد کرنا چاہیں رد کر سکتے ہیں۔ مگر اس کے ساتھ ہی ہمیں نہ بھولنا چاہیئے کہ یہ جدیدیت کا صرف ایک پہلو ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ ادھوری جدیدیت کبھی پوری جدیدیت بنتی ہے یا نہیں۔ لیکن یہ سوال شاید قبل از وقت ہے کیونکہ ان کے یہاں نفی کا عمل ابھی اس سنجیدہ سطح پر نہیں پہونچا ہے جہاں ادب کا کوئی سنجیدہ طالب علم زیادہ دیر تک ٹھہر سکے۔

"ادھوری جدیدیت" سے

سلیم احمد

کسری آدمی کا سفر

میتھو آرنلڈ نے اپنی کتاب "کلچر اور نراج" میں مغربی تہذیب کے دو بنیادی لیکن متضاد رجحانات کا ذکر کیا ہے جو اُسے باری باری اپنی طرف کھینچتے رہتے ہیں۔ اس رسہ کشی میں کبھی ایک غالب آجاتا ہے، کبھی دوسرا، اور یوں لگتا ہے جیسے مغربی تہذیب ان دونوں کے درمیان جھولا جھول رہی ہے۔ اُن میں سے ایک یونانیت ہے دوسرا عبرانیت۔ یونانیت اور عبرانیت میں وہی فرق ہے جو علم اور عمل میں ہے۔ عبرانیت عمل سے تعلق رکھتی ہے یونانیت علم سے۔ عبرانیت کا مسئلہ صحیح عمل ہے۔ یونانیت کا مسئلہ صحیح علم۔ عبرانیوں کے لیے اہم ترین چیز فرض شناسی اور ضمیر کی سخت گیری ہے۔ یونانیوں کے لیے عقل کا فطری اور بے ساختہ کھیل۔ عبرانی اخلاقی خوبیوں میں زندگی کے معنی دیکھتے ہیں۔ یونانی انہیں ذہنی خوبیوں کے نیچے رکھتے ہیں۔ مختلف لفظوں میں عبرانیت اخلاقی آدمی کو پسند کرتی ہے۔ یونانیت ذہنی آدمی کو یونانیت اور عبرانیت کی اس کشمکش کے ذریعے آرنلڈ نے دونوں رجحانات میں ایک اور بنیادی فرق نکالا ہے۔ عبرانیت آدمی کا جو تصور رکھتی ہے اس کی تہ میں ایک ایسی بے اطمینانی ملتی ہے جو آدمی کے یونانی تصور میں نہیں پائی جاتی۔ یہ بے اطمینانی ایک اور مرکزی مسئلہ کی طرف لے جاتی ہے ایک ایسے مسئلہ کی طرف جو علم و عمل اور اخلاق و عقل سے آگے جاتا ہے اور انسانی وجود کو زیادہ گہرائی میں چھوتا ہے۔ گناہ کا مسئلہ لیکن گناہ کا جو تصور بائبل میں ملتا ہے وہ صرف اخلاقی اعمال سے تعلق نہیں رکھتا۔ گناہ تو پورے وجود کا مسئلہ ہے۔ گناہ کے معنی بداعمالی نہیں ہیں بلکہ اپنے کمزور اور محدود وجود کے ساتھ خدا کے حضور میں برہنہ کھڑا ہونا۔ اس طرح یہ مسئلہ علم، عمل اور اخلاق کے امتیازات سے ماورٰی ہو جاتا ہے اور اس مرکز تک پہنچتا ہے جہاں سے یہ سارے امتیازات پھوٹتے ہیں۔ آرنلڈ کے نقطۂ نظر کو ہمیں اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ لیکن ہمیں یہ بھولنا چاہیے کہ آرنلڈ کی یونانیت حقیقی یونانیت نہیں ہے۔ اس کی یونانیت اُسے

اٹھارھویں صدی کی کلاسیکیت سے ورثہ میں ملی ہے۔ ورنہ یونانیت میں خود ایسے رجحانات ملتے ہیں جو آرنلڈ کی یونانیت سے مختلف ہیں۔ یونان کا زیادہ قریبی علم ہمیں یونانیوں کی قنوطیت پسندی اور نفی حیات کے بارے میں زیادہ بتاتا ہے۔ مثلاً یونان میں اورفک مذاہب موجود تھے جو "گناہ" اور "زوال آدم" کا ایک قوی احساس رکھتے تھے خود افلاطون بھی ان سے متاثر ہوا تھا چنانچہ جب افلاطون کہتا ہے کہ جسم ایک مقبرہ ہے یا فلسفہ سازی کا مطلب "مرنا سیکھنا" ہے تو یہ خالی خولی خطابت نہیں تھی۔ افلاطون پر اورفک مذاہب اور فیثاغورث کے جو اثرات تھے ان کی روشنی میں ہم جانتے ہیں کہ افلاطون کے لیے فلسفہ کا سارا جذبہ صرف اس ضرورت سے پیدا ہوا کہ دنیا کے شر سے کس طرح نجات حاصل کی جائے۔ یونانی المیے بے سبب نہیں پیدا ہوئے تھے مصائب اور زندگی کے شر کا ایک گہرا احساس ان کے پیچھے برسر کار ہے

پھر بھی آرنلڈ کے قائم کردہ امتیازات اپنی جگہ اہم اور بامعنی ہیں اور جہاں تک یونانیت کے عام انسانیت پر اثرات کا تعلق ہے۔ آرنلڈ بنیادی طور پر درست ہے۔ یونانیوں نے دنیا کو سائنس اور فلسفہ دیا۔ عبرانیوں نے قانون دنیا کی کسی اور قوم نے نظریاتی سائنس نہیں پیدا کی، نہ ہندیوں نے نہ چینیوں نے۔ اور اس کی دریافت یا ایجاد وہ چیز ہے جس نے مغربی تہذیب کو دنیا کی دوسری تہذیبوں سے مختلف اور ممتاز بنا دیا ہے۔ دوسرے مغرب میں مذہبی انفرادیت پرستی بھی عبرانیت کا نتیجہ ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ مغرب میں مذہب کی طویل تاریخ عبرانی روح کے مختلف مظاہر پر مشتمل ہے۔

البتہ جب ہم یونانیت کی طرح عبرانیت کے بھی زیادہ گہرے تجزیہ کی کوشش کرتے ہیں تو یہاں بھی ہمیں آرنلڈ سے آگے جانا پڑتا ہے۔ آرنلڈ نے عبرانیت کا مرکز قانون کو قرار دیا ہے۔ لیکن قانون عبرانیت کا مرکز نہیں ہے۔ بلکہ اس کی بنیاد کچھ اور ہے جس کے بغیر قانون کے کوئی معنی نہیں رہتے اس میں کوئی شک نہیں کہ قانون نے عبرانیوں کو صدیوں تک متحد رکھا اور ختم ہو جانے سے بچایا لیکن اگر ہم عبرانیت کے سرچشموں تک جائیں اور اس انسان کو دیکھیں جو ہمیں بائیبل میں ملتا ہے تو ہمیں ایک ایسی چیز ملے گی جو اخلاقی قانون سے زیادہ پرانی اور بنیادی ہے۔ کتاب ایوبؑ میں ہمیں ایک ایسا انسان ملتا ہے جو پہلی بار مقررہ مذہبی احکام سے ماورا دیکھ رہا ہے اور اپنے خدا کے روبرو کھڑا ہو کر انصاف کا طالب ہے جس طرح یونانیوں نے اپنے دیوتاؤں کو تنقیدی اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے دیکھا اور عقلی شعور کے ذریعہ اپنے مذہب کا جائزہ لیا اسی طرح کتاب ایوبؑ کا انسان بھی اپنے خدا پر تنقید کرتا ہے۔ مگر فرق یہ ہے کہ یونانیوں کی طرح عبرانیوں نے یہ کام عقل کے ذریعہ نہیں کیا۔ یہاں تو پورا آدمی اپنے سارے وجود کے ساتھ خدا کے مقابل ہے۔ ایوبؑ کے لیے مسئلہ کا حل کسی عقلی جواب میں پوشیدہ نہیں ہے

بلکہ پورے آدمی کی تبدیلی ہیں ایوب اور خدا کا رشتہ مارٹن جولر کے الفاظ میں "من و تو" کا مسئلہ ہے۔ اس رشتہ کا تقاضا ہے کہ دونوں وجود مکمل طور پہ ایک دوسرے کے مقابل ہوں۔ دوسرے لفظوں میں یہ دو ذہنوں کا مقابلہ نہیں ہے جو کسی ایسی وضاحت کے طالب ہوں جو ان کی عقل کو مطمئن کر سکے۔ ایوبؑ اور خدا کا مسئلہ وجود کی سطح پر ہے۔ عقل کی سطح پر نہیں۔ تشکیک جن معنوں میں مغربی فلسفہ کے ذریعے پھیلی ہے وہ ایوبؑ کے دماغ میں کبھی پیدا نہیں ہوئی۔ بغاوت کے شدید ترین لمحہ میں بھی ان کا خدا سے رشتہ شروع سے آخر تک "ایمان" ہی کا رشتہ رہتا ہے گویہ ایمان غصہ، بے اطمینانی، الجھن اور بغاوت کی شکلیں اختیار کرتا ہے مگر انکار یا تشکیک کبھی نہیں بنتا۔ ایوبؑ اپنے ایمان کے بعض مرحلوں پر ان قدیم قبائل سے مماثل ہیں جن کے لوگ اپنے دیوتاؤں کو مرضی کے مطابق نہ پاکر ان کی مورتیوں کو توڑ پھوڑ دیتے تھے۔ اسی طرح حضرت داؤدؑ کے نغمات میں یہودہ کے خلاف جذبات ملتے ہیں اور حضرت داؤدؑ یہودیوں کے مصائب کی ساری ذمہ داری خدا پر ڈالتے ہیں۔ یہاں ایمان اتنا قوی اور حقیقی ہے کہ خود خدا کے احتساب سے بھی نہیں ڈرتا۔ ان کی یہ کیفیت ابتدائی انسان سے قریب ہے مگر اس سے ایک قدم آگے بھی کیونکہ عبرانیوں نے ابتدائی انسان کے خدا کے خلاف غصہ میں ایمان کا اضافہ کر دیا ہے۔ ایمان بھرپور ہو تو وہ خدا کے خلاف غصہ کے اظہار کی جرائت کر سکتا ہے کیونکہ ایمان کہتے ہیں خدا سے پورے آدمی کے کھلے ہوئے تعلق کو ہیں۔ اس تعلق کا تقاضا ہے کہ وہ انسانی وجود کی ساری مثبت اور منفی کیفیات کو جذب کرنے کے قابل ہو۔

ایمان بھروسا ہے۔ بالکل انہیں معنوں میں جن معنوں میں ہم عام طور پر کہتے ہیں کہ ہمیں فلاں پر بھروسا ہے۔ بھروسا ایک فرد کا دوسرے فرد سے ایک تعلق ہے۔ انہیں معنوں میں ایمان بھی عقیدہ سے پہلے ایک تعلق ہے۔ یہ اپنے وجود کو دوسرے کے سامنے کھول دینے کا نام ہے۔ ان معنوں میں ایمان کسی ایسے فلسفیانہ مسئلہ سے تعلق نہیں رکھتا جس میں عقل اور ایمان کی حیثیتیں اضافی ہوں۔ یہ صورت حال بعد میں پیدا ہوتی ہے۔ جب ایمان، عقائد، مسائل اور رسوم کی شکلیں اختیار کر لیتا ہے۔ ایمان جو انسان کے غصہ اور مایوسی کو بھی جذب کر سکے پورے آدمی کا مسئلہ ہے۔ اس ایمان میں انسان جسم اور روح دونوں کے ساتھ شامل ہوتا ہے۔ یہ عقل یا کسی اور کسریت کا شکار نہیں ہوتا۔ اس میں عقل بھی شامل ہوتی ہے اور بے عقلی بھی کتاب ایوبؑ اور نغمات میں انسان ہمیشہ گوشت پوست کا انسان ہے جو اپنے پورے وجود کے ساتھ خدا کے مقابل ہے۔ پروٹسٹنٹ عقیدے میں بائبل کا یہ گوشت پوست کا انسان غائب ہو گیا ہے اور اس کی جگہ صرف روحانی آدمی نے لے لی ہے۔ یہ روحانی آدمی خدا کے اس طرح مقابل نہیں ہے جس طرح بائبل کا آدمی تھا۔ نہ اس کو یہ مجال ہے کہ خدا کا احتساب کر سکے

بہر حال عبرانی انسان ایمان پرست ہے اور یونانی انسان عقل پرست۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یونانی عقل پرستی انسانی ترقی کی طرف ایک اہم قدم ہے لیکن اس سے ایک نقصان بھی ہوا۔ عقل پرستی سے آدمی میں پہلی کسریت پیدا ہوئی۔ اور وہ انسانی حیثیت مجروح ہوئی جو یونانی انسان کے ظہور سے پہلے موجود تھی۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے افلاطون کے مکالمے فیڈرس میں انسانی روح کا بیان دیکھیے۔ افلاطون ایک رتھ کی تمثیل پیش کرتا ہے جسے کالے اور سفید گھوڑے کھینچتے ہیں۔ رتھ بان عقل ہے۔ سفید گھوڑے روحانی اور جذباتی عناصر کو ظاہر کرتے ہیں جو عقل کے تابع رہتے ہیں۔ اس کے برخلاف کالے گھوڑے خواہشات کو ظاہر کرتے ہیں جنہیں قابو میں رکھنے کے لیے چابک استعمال کرنا پڑتا ہے۔ اس تمثیل میں صرف رتھ بان کا چہرہ انسانی چہرہ ہے۔ انسانی وجود کے دوسرے حصے حیوانی روپ رکھتے ہیں۔ اس طرح عقل انسانی وجود کے دوسرے حصوں سے الگ ہے اور انسانیت کی نمائندگی کرتی ہے جب کہ دوسرے حصے غیر انسانی ہیں۔ اس کے مقابلہ پر ایک چینی علامت دیکھیے۔ ین اور یانگ کی قوتیں ایک دائرہ میں روشنی اور تاریکی سے ظاہر کی جاتی ہیں۔ روشنی کے حصہ میں تاریکی موجود ہے۔ تاریک حصہ میں روشنی جس کا مطلب یہ ہے کہ انسانی فطرت کے یہ دونوں حصے ایک دوسرے کے محتاج ہیں اور ایک دوسرے کے بغیر مکمل نہیں ہوتے۔ روشنی کو تاریکی کی ضرورت ہے اور تاریکی کو روشنی کی۔ افلاطون کی تمثیل میں عقلی حصہ، غیر عقلی حصہ سے الگ ہو گیا ہے اور یہ وہ بنیادی کسریت ہے جو مغربی تہذیب میں ڈھائی ہزار سال سے جاری و ساری ہے عقل کی یہ فوق البشری بلکہ غیر انسانی عظمت افلاطون کی ایک اور تمثیل میں بھی موجود ہے۔ افلاطون نے جمہوریہ میں غار کی تمثیل پیش کی ہے جس سے نکلنا انسان کی نجات کے لیے ضروری ہے۔ غار سے نکل کر انسان علم حاصل کرتا ہے۔ اندھیرے سے روشنی میں آتا ہے جہاں تک اس تمثیل کی عمومیت کا تعلق ہے اسے دنیا کی ہر تہذیب تسلیم کر لیتی ہے۔ ہندی اور چینی بھی اس تمثیل کو عمومی طور پر قبول کر سکتے ہیں لیکن افلاطون خود اس تمثیل کی جو تشریح کرتا ہے وہ اسے ایک خاص رنگ دے دیتی ہے۔ افلاطون کے نزدیک غار سے نکلنا ایک نصابی عمل ہے جسے وہ ریاست کے نگران طبقہ کے لیے ضروری قرار دیتا ہے۔ افلاطون کے نزدیک اس کا نصاب یہ ہے کہ نگران طبقہ کے لوگوں کو بیس سال کی عمر سے لے کر پینتیس سال کی عمر تک ریاضی اور جدلیات کی تعلیم دی جائے۔ گویا انسانی نجات کا انحصار ریاضی اور جدلیات کی تعلیم پر ہے۔ یہاں پہنچ کر مہاتما بدھ اور لاؤ زے جیسے لوگ بیکار ہو جائیں گے کیونکہ انفرادی تجربہ ہمیں بتاتا ہے کہ ان امور کے ذریعے نجات یافتہ انسان پیدا ہونے کی امید ایک خام خیالی سے زیادہ اور کچھ نہیں لیکن افلاطون کی ریاضیات اور جدلیات اس کے ایک اور بنیادی تصور سے وابستہ ہیں۔ افلاطون

کے نزدیک حقیقی حقائق اعیان ہیں۔ اعیان آفاقی ہیں عمومی ہیں۔ ان کے مقابلہ پر خاص چیزیں آدھی حقیقی اور آدھی غیر حقیقی ہیں۔ وہ صرف اس حد تک حقیقی ہیں جس حد تک وہ عمومیت یا آفاقیت کی حامل ہیں۔ آفاقیت اس لیے حقیقی ہے کہ ابدی ہے۔ اس کے مقابلہ پر خاص چیزیں بدلتی رہتی ہیں اور بدل کر فنا ہوتی رہتی ہیں۔ اس لیے ان کی حیثیت صرف حقیقت کے ایک سایہ کی سی ہے جو گھٹتا بڑھتا اور معدوم ہوتا رہتا ہے چنانچہ انسانیت جو آفاقیت کی حامل ہے۔ افراد انسانیہ سے زیادہ حقیقی ہے۔ افلاطون کے فلسفہ کے تمام اجزا اس تصور سے پیدا ہوئے ہیں کہ حقیقی وجود صرف اعیان کا ہے اس لیے فنون لطیفہ جو حسی چیزوں سے وابستہ ہیں یعنی خاص چیزوں سے وہ صرف سایہ آسا حقائق کے پیچھے بھاگتے ہیں جو غیر حقیقی ہیں۔ فلسفہ نظریاتی اور سائنسی فنون سے بلند تر ہے کیونکہ خاص چیزوں کے بجائے عمومی حقائق سے تعلق رکھتا ہے۔ نفسیاتی معنوں میں افلاطون کے اس تصور کا مطلب صرف اتنا ہے کہ اس نے اپنا سارا وزن حسی حقائق کے بجائے فوق الحسی حقائق کے پلڑے میں ڈال دیا ہے۔ غالباً تاریخی طور پر ایسا ہونا ضروری بھی تھا کیونکہ اس کے بعد "عقلی حیوان" وجود میں نہیں آسکتا تھا۔ اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ پہلے اس بات کو تسلیم کرے کہ جن چیزوں پر وہ اپنی عقل کے ذریعے پہنچا ہے یعنی اعیان وہ خود اس کے اپنے انفرادی وجود اور دنیا کی دوسری چیزوں سے زیادہ اہم اور حقیقی ہیں۔

افلاطون قیام کو حرکت پر، ابدی کو عارضی پر، آفاقی یا عمومی کو خصوصی پر ترجیح دیتا ہے اس کے نزدیک انسانی وجود کا عقلی حصہ اس کے باقی غیر عقلی حصہ پر فوقیت رکھتا ہے۔ لیکن افلاطون کے ہاں بعض عناصر ایسے بھی تھے جو صرف عقلی نہیں تھے۔ گو وہ رفتہ رفتہ عقل پرستی ہی کی طرف بڑھتا گیا لیکن ارسطو میں عقل پرستی کا سفر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے اور اس تک پہنچتے پہنچتے فلسفہ بالکل عقلی ہو جاتا ہے یعنی دینی اساطیری مذہبی اور شاعرانہ بنیادوں سے کٹ جاتا ہے۔ اب دانش کے معنی صرف مابعد الطبیعیاتی علم کے ہو جاتے ہیں۔ آئیے اب تک ہم نے جو کچھ کہا ہے ایک نظر میں دیکھنے کے لیے اس کی تلخیص کر لیں۔

۱۔ عبرانیت کا مثالی انسان مرد ایمان ہے۔ یونانیت کا مثالی آدمی (جیسا کہ وہ افلاطون اور ارسطو میں ظاہر ہوا ہے) عقلی آدمی ہے یعنی ایک فلسفی جو زمانہ اور وجود کا تماشائی ہونے کی بنا پر ان سے بلند ہے۔

۲۔ عبرانیت کا مرد ایمان گوشت پوست کا پورا آدمی ہے۔ عبرانیت آفاقیت اور مجرد کی طرف نہیں دیکھتی تھی اس کا مرکز نظر ہمیشہ ٹھوس مخصوص منفرد آدمی ہوتا تھا۔ یونانیت نے آفاقیت کو دریافت

کیا، وہ مجرد اور آفاقی جواہر پر یقین رکھتے ہیں۔ اس دریافت کے نشہ نے جو عقل کا آغاز کار ہے افلاطون کو یہاں تک پہنچایا کہ اس کے نزدیک انسان صرف اسی حد تک وجود رکھتا ہے جس حد تک وہ ابدیت میں حصہ دار ہے۔

۲۔ نتیجہ کے طور پر یونانیوں کا یہ تصور پیدا ہوتا ہے کہ عقل کا راستہ لاتعلقی ہے جو فلسفیوں کے حصہ میں آتی ہے۔ چنانچہ یونانیوں کا مثالی انسان فلسفی انسان ہے جو دنیا سے الگ تھلگ اسے اس طرح دیکھتا ہے جیسے کوئی تماشائی تھیٹر[1] کو

(ماخوذ۔ نامکمل)

بشکریہ اوراق لاہور

---

[1] Theory کا مادہ Theatre ہے جس کے معنی ہیں دیکھنا۔ اس سے تھیٹر نکلا ہے چنانچہ Man of theatre دنیا کو اس طرح دیکھتا ہے جیسے ہم تھیٹر دیکھتے ہیں۔

سلیم احمد

غالبؔ کی انانیت

یہ تو سبھی کہتے ہیں کہ غالب کے مزاج میں انانیت تھی۔لیکن کسی شاعر کو اس کے مزاج کی بنا پر پسند یا ناپسند کرنا بالکل ایسا ہی ہے جیسے آپ اسے لمبا یا ٹھنگنا ہونے کی بنا پر مطعون کریں یا سراہیں۔ شاعری میں اصل مسئلہ مزاج کا نہیں ہوتا کیونکہ مزاج تو حالات سے، تربیت سے، خاندانی وراثت سے جیسا بننا ہوتا ہے بن جاتا ہے اور بالعموم شاعر کے شاعر بننے سے پہلے بن جاتا ہے اور خود شاعر کو بھی اس پر قابو نہیں رہتا۔ دیکھنا تو یہ ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنی شاعری میں اس سے کیا کام لیا ہے۔کیا وہ اس کی مدد سے انسانی فطرت کے کسی گوشہ کو بے نقاب کرتا ہے۔کیا اس کے پردے میں وہ اپنے دَور کے کسی رجحان کی عکاسی کرتا ہے کیا وہ اسے حقیقت کی تفتیش کا ذریعہ بناتا ہے۔ شاعر نے اگر ان میں سے کوئی بات بھی کر دی تو اپنا کام پورا کر دیا۔ اب اس کا مزاج انفرادی مسئلہ نہیں رہا۔ بلکہ اپنے زمانے کے لئے ایک ایسی چیز بن گیا ہے جیسے موسمی معلومات کے لئے حرارت ناپنے کا آلہ۔ آپ آلہ پر یہ اعتراض تو کر سکتے ہیں کہ اس نے درجہ حرارت ٹھیک نہیں بتایا۔لیکن یہ اعتراض نہیں کر سکتے کہ وہ درجہ حرارت بتاتا ہی کیوں ہے۔ غالبؔ کی انانیت کا مطالعہ بھی ہمیں اسی نقطہ نظر کی روشنی میں کرنا چاہیئے۔یعنی انفرادی خصوصیت کے طور پر نہیں بلکہ تہذیبی درجہ حرارت کے پیمانہ کے طور پر!

جہاں تک میری ناقص معلومات کا تعلق ہے غالبؔ کی انانیت کو بالعموم سراہا ہی گیا ہے۔کچھ تو اس بنا پر کہ لوگوں کو اس میں اپنی انانیت کی آسودگی کا سامان نظر آتا ہے اور کچھ اس بنا پر کہ غالبؔ

کی انانیت میں بعض لوگوں کو روایتی تہذیبی اقدار سے بغاوت کا سراغ ملتا ہے اور یہ بات انہیں اپنے مخصوص مقاصد کے لئے کارآمد معلوم ہوتی ہے۔ صرف ایک آفتاب احمد صاحب ایسے ہیں جنہوں نے غالب کی انانیت پر یہ کہہ کر تنقید کی ہے کہ وہ انانیت کی بنا پر سپردگی سے محروم ہیں۔ اس لئے بڑی عشقیہ شاعری نہیں کر سکتے۔ ذاتی طور پر مجھے ان دونوں نقطہ ہائے نظر میں ایک ناآسودگی سی محسوس ہوتی ہے۔ انانیت کو پسند کرنے والے تو مجھے یوں پسند نہیں ہیں کہ ایک تو یہ میری افتادِ طبع کے خلاف ہے دوسرے میں اپنی تہذیب کی روایت سے بغاوت کو بجائے خود کوئی قابلِ قدر بات نہیں سمجھتا۔ رہ گئی آفتاب احمد صاحب کی تنقید، تو مجھے اس میں وزن، تہہ داری، بصیرت اور معقولیت سب کچھ نظر آتی ہے۔ لیکن میں ان سے اور اپنے آپ سے یہ سوال کئے بغیر نہیں رہ سکتا کہ بلند عشقیہ تجربہ یا بلند عشقیہ شاعری سے محرومی صرف غالب کا المیہ ہے یا غالب کے پورے دور کا؟ دوسرے لفظوں میں غالب کی انانیت ان کی صرف ذاتی خصوصیت ہے یا انہوں نے اس سے کوئی غیر ذاتی کام بھی لیا ہے؟

یوں انانیت تو میر کے مزاج میں بھی تھی اور غالب سے کم نہیں تھی بلکہ شاید عام زندگی میں غالب سے زیادہ تھی۔ غالب کی انانیت تو جھک بھی جاتی ہے۔ سودا اور سمجھوتہ بھی کرتی ہے۔ لیکن میر کی زندگی اس قسم کی باتوں سے پاک ہے۔ پھر میر نے ایسی بلند عشقیہ شاعری کیسے کی؟ میر جیسی عشقیہ سپردگی اردو شاعری میں اور کہاں ملے گی۔ مگر میر کا مزاج صرف سپردگی کا نہیں ہے۔ میر کی سپردگی میں بلا کا کھنچاؤ ہے میر نے ایسی بلند عشقیہ شاعری اس لئے نہیں کی کہ ان میں انانیت نہیں تھی۔ ایسی شاعری صرف اس لئے ہو سکی کہ انہوں نے اپنی انانیت کو اقدار کے تحفظ کا ذریعہ بنا لیا تھا۔ غالب تو اپنے زمانے کی پستی کے سارے گلے شکووں کے باوجود زمانہ ساز بھی تھے۔ میر نے تو اپنے زمانہ پر تھوک دیا۔ میر کی انانیت میں اتنی قوت تھی کہ وہ صرف اپنے بل پر اپنے زمانے کے خلاف کھڑے ہو سکتے تھے۔ مخالف دھارے کے رخ پر تیر سکتے تھے اور ان تمام ترغیبات اور تحریصات سے بلند ہو سکتے تھے جن کا سامنا کرنے میں غالب کی ہڈیاں بول گئیں۔ میر کی زندگی میں جو استغنا، درویشی اور دست کشی پائی جاتی ہے کچھ لوگ اسے فراری ذہنیت کا نتیجہ کہتے ہیں۔ لیکن دراصل اس کے پیچھے اتنی زبردست قوتِ ارادی ہے کہ اس زمانے کے

کسی باعمل آدمی میں نہیں تھی۔ میر تو زندہ ہی اپنی انانیت سے رہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ اپنی انانیت کا اظہار بڑے نرم اور مہذب لہجہ میں کرتے ہیں۔

تجھے میرؔ سمجھا ہے یاں کم کسو نے   تری چال ٹیڑھی، تری بات روکھی

غالبؔ اور میرؔ میں انانیت کے ہونے یا نہ ہونے کا فرق نہیں ہے۔ انانیت تو دونوں میں تھی اور دونوں اپنے زمانہ اور اپنی ذات کے بعض گوشوں سے برسرِ پیکار تھے۔ فرق یہ ہے کہ میرؔ نے یہ لڑائی تہذیبی اقدار کی مدد سے لڑی۔ اس لڑائی میں میرؔ کی انفرادی قوت کے ساتھ ایک جمے جمائے معاشرے کی اعلیٰ ترین قدروں کی کمک شامل تھی۔ میرؔ نے اپنی تہذیبی قدروں کو مضبوطی سے پکڑا اور مرکھپ کر اتنا چمکایا کہ میرؔ کا کلام ہند اسلامی تہذیب کی سب سے زندہ دستاویز بن گیا۔ غالبؔ کو یہ لڑائی تنہا لڑنا پڑی۔ ذوقؔ اور مومنؔ غالبؔ کے ہمعصر کہلاتے ہیں۔ مگر ان کا شعور "عصریت" سے خالی ہے۔ یہ میں ان دونوں کی تنقیص نہیں کر رہا۔ ذوقؔ اور مومنؔ دونوں اسبات کا ثبوت ہیں کہ ہند اسلامی تہذیب میں ابھی اتنی جان باقی تھی کہ وہ زندگی اور زمانہ کی منفی رفتار کو سنبھال لے۔ غالبؔ اگر غالب نہ ہوتا تو اپنی تہذیب کی باطنی شکست و ریخت سے آنکھیں چرا کر ایسی مثبت شاعری کر سکتا تھا جو قدیم روایت سے ہم آہنگ ہوتی۔ لیکن غالبؔ نے تہذیبی انتشار کی اس آندھی میں اپنا چراغ کھلی ہواؤں کی زد پہ رکھ دیا۔

غالبؔ کی شاعری میں منفی اثرات کی موجودگی اسبات کا ثبوت ہے کہ وہ اپنے زمانے کا سب سے سچا گواہ تھا۔ یہ جو وہ عشق اور عشق کی قدروں کا مذاق اڑاتا ہے، یہ جو وہ حسن پہ نکتہ چینی کرتا ہے اور حریم ناز میں بھی خود نمائی سے باز نہیں رہتا، یہ جو وہ نہ صرف محبوب کو بلکہ اپنے آپ کو بھی خدا کو سونپنے کے لئے تیار نہیں ہوتا۔ یہ سب باتیں اسبات کا ثبوت ہیں کہ غالبؔ نے اپنے زمانہ کی حقیقی روح کو سمیٹ لیا تھا۔

تہذیب جب باطنی طور پر نشو و نما کرتی ہے تو اس میں ہمیشہ وہ لوگ پیدا ہوتے ہیں جو نیچے سے اوپر اٹھتے ہیں۔ لیکن تہذیبی انحطاط کے زمانہ میں اوپر سے نیچے آنے کا عمل ہوتا ہے۔ جس طرح چھلانگ لگانے والا آدمی ہمیشہ اوپر نہیں جا سکتا۔ اسے دوسری چھلانگ لگانے کے لئے زمین پہ اپنے پاؤں ٹکانے پڑتے ہیں۔ اسی طرح تہذیب بھی اپنے دورِ انحطاط میں نیچے اترتی ہے۔ اس زمانے میں قدروں پہ

باطنی یقین ختم ہو جاتا ہے۔ روایات فرسودہ اور باسی نظر آنے لگتی ہیں۔ معاشرہ کے اخلاق، عقائد اور ادارے نیم جان ہو جاتے ہیں۔ اور انہیں از سر نو تازگی، جان اور قوت دینے کے لئے منفی عمل سے گزارنا پڑتا ہے ایسے زمانہ میں انحطاط کا کھلی آنکھ سے مطالعہ کرنا اور انحطاط کو گلے لگانا ہی سب سے بڑا تخلیقی عمل ہوتا ہے۔ غالب نے نفی کے عمل کو اختیار کیا اور اس طرح ایک نئے اثبات کی طرف نیا قدم اٹھانے کا امکان پیدا کیا۔ نفی کے اس عمل میں غالب کے پاس اثبات کے لئے کچھ تھا تو صرف ایک چیز ــــ اس کی اپنی انانیت۔ تہذیبی خلا کے دور میں جب ہمارے پاس کچھ باقی نہ رہے اس وقت فنکار کے پاس ایک چیز باقی رہتی ہے اس کی اپنی ذات جہاں وہ نئی قدروں کی تخلیق کر سکتا ہے ان معنوں میں غالب کی انانیت اس کے لئے تخلیق اقدار کا ایک ذریعہ تھی۔ وہ ایک طرف انحطاط کے عمل کو اپنے اندر محسوس کرنا چاہتا تھا اور دوسری طرف اس سے اوپر اٹھنا چاہتا تھا نفی و اثبات کے اس دہرے عمل میں غالب کی حقیقی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔

غالب کی انانیت کیا ہے شیخی وافراسیابی ہوتا نہیں۔ یہ اس کی انانیت کی پست ترین سطح ہے یہ انانیت کمال فن کا احساس بھی نہیں ہے۔ ایسے دعوے تو شعرا بہت کیا کرتے ہیں یہ حسن و عشق کے معاملات میں اکڑ فکڑ بھی نہیں ہے۔ ان معنوں میں کہ یہ اس کی بلند ترین سطح نہیں ہے۔ غالب کی انانیت اپنی بلند ترین سطح کو اس وقت چھوتی ہے جب وہ پوری کائنات کے مقابل کھڑا ہو جاتا ہے۔

ہنگامہ زبونیِ ہمت ہے انفعال
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

اور صاف اعلان کرتا ہے کہ اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو۔ آپ نے دیکھا غالب نے اپنی انانیت کو کیا بنایا۔ اب یہ صرف غالب کے مزاج کی انانیت نہیں ہے اب یہ حقیقت کی تفتیش کا ایک ذریعہ ہے۔

حقیقت کی تفتیش اور تخلیق اقدار ــــ یہ دو ذمہ داریاں ہیں جو غالب نے تنہا اپنے بل پر قبول کی ہیں۔ وہ بنے بنائے جوابوں سے مطمئن نہیں ہو سکتا۔ روایتی ردعمل کا اظہار نہیں کر سکتا۔ اسے تو جو کچھ دریافت کرنا ہے اپنے تجربہ سے دریافت کرنا ہے جو کچھ پانا یا کھونا ہے۔ اپنے عمل سے پانا کھونا ہے۔

یوں غالب اپنی انا یا ذات کو کائنات کی تمام قوتوں کے مقابل رکھتا ہے۔ خدا، انسان، کائنات سب سے غالب کا تعلق حریفانہ ہے۔ وہ چیز جسے ہم غالب کی دیدہ وری کہتے ہیں غالب کے اسی حریفانہ تعلق سے پیدا ہوئی ہے۔ اب غالب ایک فرد نہیں ہے۔ ایک تہذیب کی ذمہ داری ہے۔ غالب کے کلام میں ہمیں جس دماغی قوت کا احساس ہوتا ہے وہ جس طرح اپنے تجربات کا تجزیہ کرتا ہے انہیں ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھتا ہے اور پھر سب کو ملا کر ایک نقش بنانا چاہتا ہے۔ یہ سارے عناصر غالب کے کلام میں اسی ذمہ داری سے پیدا ہوتے ہیں۔ ایک بہت چوکس مد مقابل کی طرح وہ اپنی ساری قوتوں اور کمزوریوں پر نظر رکھتا ہے۔ اسے حملہ کرنے، پیچھے ہٹنے اور حصار بندی کے سارے گر معلوم ہیں لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ شکست اس کا مقدر ہے۔ خدا سے لڑا نہیں جا سکتا اور مری تعمیر میں مضمر ہے ایک صورت خرابی کی۔ یہاں سے اس غالب کی طرف ایک راستہ جاتا ہے جو وحدت الوجود کا قائل ہوا اور عزیزو اب اللہ ہی اللہ ہے کہتا ہوا مرا۔ آپ چاہیں تو اسے غالب کی شکست کہہ سکتے ہیں۔ لیکن غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی شکست کا مطالعہ بھی کر سکتا ہے۔

میں نے کہا ہے کہ غالب کی انانیت کا ایک پہلو تخلیق اقدار سے متعلق ہے۔ انا جب دوسری اناؤں سے تعلق پیدا کرتی ہے تو اس سے اقدار پیدا ہوتی ہیں یعنی اس کا تعلق انسانوں کے باہمی رشتے سے ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ غالب دوسرے انسانوں کے بارے میں خوشگوار محسوسات نہیں رکھتے انہیں اپنے سے کمتر سمجھتے ہیں اور خود ایک ایسی خیالی دنیا کا باشندہ ہونے پر فخر کرتے ہیں۔ جس میں کسی اور انسان کا کوئی حصہ نہیں۔ ابیات میں تعریف و تنقیص کے جو پہلو بھی نکلتے ہوں۔ لیکن یہ ایک نامکمل بات ہے۔ دوسرے انسانوں پر غالب کی تنقید انسان کے نامکمل ہونے کے احساس سے پیدا ہوئی ہے اور یہ احساس دوسروں تک ہی ختم نہیں ہو جاتا ہے۔ غالب انسان کے نامکمل ہونے کا تجربہ اپنی ذات میں بھی کرتے ہیں۔ اور یوں ہر پیکر تصویر انہیں نقش فریادی نظر آتا ہے۔ اس بلند سطح پر دوسرے انسانوں کی تنقید غالب کے کلام میں خود اپنی تنقید بھی بن جاتی ہے۔ یہ شکست انا کا مقام ہے۔ اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو کہہ کر غالب نے اپنی انانیت کو جو ایک گنبد بے در بنایا تھا۔ اس میں ایک شگاف پیدا

ہوتا ہے۔ اب غالبؔ کی انانیت اپنی حریف بن کر خود اپنے آپ پر نکتہ چینی کرنے لگتی ہے اور غالبؔ میں وہ معروضیت پیدا ہوتی ہے جس سے وہ خارجی دنیا یا دوسرے انسانوں کے تجربہ سے عبرت بھی حاصل کرتے ہیں اور آگہی بھی۔ غالبؔ کی یہی معروضیت ہے جو ان کی اقدار کو یکسر منفی ہونے سے بچالیتی ہے یہ صحیح ہے کہ وہ میرؔ کی طرح نہ دوسرے انسانوں سے مکمل ہم آہنگی پیدا کر سکے نہ اپنے اندر کے عام آدمی سے۔ یہ ان کے لئے ممکن بھی نہیں تھا۔ جو کام پوری تہذیب کا ہوتا ہے اس کی توقع آپ ایک فرد سے نہیں کر سکتے۔ لیکن ہمارے لئے یہ بات اہم ہے کہ غالبؔ ہم آہنگی کے نہ ہوتے ہوئے ہم آہنگی کے قریب بھی نہیں رہے۔ پروفیسر کرار حسین نے لکھا ہے کہ غالبؔ سے پہلے انا اور غیر انا یعنی کائنات میں جو ہم آہنگی تھی وہ غالبؔ میں ٹوٹ ہوگئی۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ ہم آہنگی ٹوٹنے کے اس عمل کا سب سے بڑا مبصر ہے وہ اس کا ادراک رکھتا ہے اس کے کرب کو برداشت کرتا ہے اور اس صورت حال میں اپنی ذمہ داری کو جانتا ہے۔ یہ ذمہ داری کیا ہے۔ تہذیبی درجہ حرارت کا صحیح اندراج۔ غالب نے ہمیں صحیح صورت حال دکھادی ہے بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر وہ ایک ایسی نظر کی تلاش کرتا ہے جو زندگی کے پست و بلند، خیر و شر، نفی و اثبات کو ایک بلند سطح سے دیکھ سکے۔ اور تضادات کی اس بازی گاہ میں ہر پہلو اور ہر رنگ سے زندگی کا اثبات کر سکے۔ غالبؔ اس تلاش میں کہاں تک کامیاب ہوا یہ تو سخن فہم جانیں یا غالبؔ کے طرفدار۔ لیکن غالبؔ میرؔ کی طرح یہ کہہ سکے یا نہ کہہ سکے کہ۔ لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام۔ آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا یہ ضرور کہتا ہے کہ:۔

نہیں گر سر و برگ ادراک معنی
تماشائے نیرنگ صورت سلامت

"ادھوری جدیدیت" سے

سلیم احمد

نئی شاعری — نامقبول شاعری

مضامین کا یہ سلسلہ حلقۂ اربابِ ذوق کراچی کے لیے لکھا گیا۔ اس کی صورت یہ نکلی کہ پہلے موضوعِ بحث کا تعارف کرایا گیا پھر اس پر حاضرینِ جلسہ نے بات چیت کی جس کی روشنی میں بات کو آگے بڑھاتے ہوئے دوسرا مضمون لکھا گیا، اور اس کے بعد تیسرا۔ بعد میں تین مضامین کا اضافہ کر کے بات مکمل کر دی گئی۔

(۱)

نئی شاعری کی تمام قسموں میں، ان کے تنوع اور اختلاف کے باوجود ایک چیز مشترک ہے، نامقبولیت۔ آپ اسے پسند کریں یا ناپسند، اس سے خوش ہوں یا ناراض، اس پر شرمندہ ہوں یا نازاں، نئی شاعری تمام کی تمام نامقبول شاعری ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ میں اس بات کو آگے بڑھاؤں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ نئی شاعری کے الفاظ سے غلط فہمی پیدا ہونے کے بعض امکانات کا سدِ باب کر دیا جائے۔ مثلاً سوال کیا جا سکتا ہے کہ نئی شاعری سے میری کیا مراد ہے۔ اور یقیناً اس کے پیچھے کچھ اور سوال بھی ہوں گے جیسے کوئی پوچھ سکتا ہے کہ فیض نئے شاعر ہیں مگر نامقبول شاعر نہیں ہیں۔ اسی طرح کہا جا سکتا ہے کہ مجاز کی شاعری نئی شاعری تھی مگر نامقبول شاعری نہیں تھی۔ ایک اور جہت سے یہی سوال فراق اور ناصر کاظمی کے بارے میں بھی اٹھایا جا سکتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مجھے جلد از جلد واضح کرنا پڑے گا کہ نئی شاعری سے میری مراد کیا ہے۔ ایک بات تو ظاہر ہے کہ فیض میری تعریف کی

حدود میں نئے شاعر نہیں ہیں۔ آپ احتجاج کرنے میں جلدی نہ کریں اور مجھے کہہ لینے دیں کہ وہ نئے شاعر نہیں، ترقی پسند شاعر ہیں۔ یہی بات مجاز کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ مجاز کی شاعری بھی نئی شاعری نہیں، ترقی پسند شاعری ہے۔ اسی طرح فراق اور ناصر بھی اس مضمون کی حدود میں نئے شاعر نہیں کہلائیں گے بلکہ نئے غزل گو۔ بات شاید کچھ واضح ہوئی ہے مگر اس پر بھی اعتراض کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً کہا جا سکتا ہے کہ نئی شاعری کی یہ حد بندی اس بناء پر درست نہیں ہے کہ فیض اور مجاز ترقی پسند شاعر ہونے کے باوجود نئے شاعر بھی ہیں۔ اور فراق اور ناصر کا نیا غزل گو ہونا ان کے نئے شاعر ہونے کی نفی نہیں کرتا، وہ نئے غزل گو بھی ہیں اور نئے شاعر بھی۔ مجھے اعتراف ہے کہ ایک خاص معنی میں یہ دونوں اعتراض درست ہیں۔ لیکن اس مضمون کی حد تک میں نئی شاعری کی جو تعریف متعین کرنا چاہتا ہوں، اس کے لیے یہ حد بندی ضروری تھی۔ ایک تو اس وجہ سے کہ میں ہر ممکن ابہام سے بچنا چاہتا ہوں اور دوسرے اس سبب سے کہ اس حد بندی کی گنجائش خود نئی شاعری کی تاریخ میں موجود ہے۔ نئی شاعری بلکہ پورے نئے ادب کی تحریک ابتدا میں جن محرکات سے پیدا ہوئی اور جن عناصر کو اپنے ساتھ لے کر آگے بڑھی ترقی پسندوں نے بعض اسباب کی بناء پر اپنے آپ کو ان سے الگ کر لیا اور خود کو نیا ادیب یا نیا شاعر کہلانے سے زیادہ "ترقی پسند" کہلانا پسند کیا۔ دوسرے لفظوں میں ۳۶ء کی تحریک بہت جلد دو حصوں میں تقسیم ہو گئی۔ ایک حصہ ترقی پسند کہلانے لگا دوسرا غیر ترقی پسند، یعنی فیض اور ان کے ہمنوا ترقی پسند کہلائے اور میرا جی اور راشد وغیرہ نئے شاعر۔ اور یہ دونوں حصے نہ صرف یہ کہ ایک دوسرے سے الگ ہو گئے بلکہ آپس میں متصادم بھی رہے چنانچہ فیض اور مجاز اور ان کی قبیل کے دوسرے بہت سے شاعروں کو نیا شاعر نہ کہہ کر میں نے ان کے ساتھ کوئی زیادتی نہیں کی ہے۔ یہ زیادتی اگر واقعی زیادتی ہے اور ان بیچاروں کے ساتھ روا رکھی گئی ہے تو اس کی ذمہ داری مجھ پر نہیں ہے، بلکہ ترقی پسند تحریک پر ہے۔ یا پھر یہ کہنا چاہیے کہ زیادتی تاریخ ادب کی ہے۔ اب رہ گیا دوسرا مسئلہ نئی غزل کا تو اس سلسلہ میں مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ نئی شاعری کی تحریک اصلاً نظم نگاری کی تحریک تھی۔ نہ صرف ۳۶ء میں بلکہ اس سے بھی پہلے ۳۰ء میں۔ اور اس سے بھی پہلے ۱۸۷۶ء میں نئی شاعری کے معنی نئی نظم ہی کے رہے ہیں اور کسی لحاظ سے یہاں تک کہا جا سکتا ہے کہ نئی شاعری کی تحریک کسی نہ کسی طرح غزل گوئی کی مخالفت کرتی رہی ہے یہ الگ بات ہے کہ ہر دور میں غزل اس مخالفت کا سامنا بھی کرتی رہی ہے اور چپکے ہی چپکے نئی نظم کے مختلف عناصر قبول کر کے خود کو نئی شاعری کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش بھی کرتی رہی۔ بہر حال

اس وضاحت کے بعد میرے لیے یہ کہنا ممکن ہو گیا ہے کہ نئی شاعری سے میری مراد وہ نظمیہ شاعری ہے جو میراجی اور راشد سے شروع ہو کر افتخار جالب اور پھر وہاں سے نیچے اتر کر پروز یوم تک پہنچتی ہے۔ اور تمام کی تمام نامقبول شاعری کی تعریف میں آتی ہے۔ اب ایک وضاحت مجھے "نامقبول شاعری" کی اصطلاح کے بارے میں کرنی ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نامقبول شاعری سے میری کیا مراد ہے اور کیا کسی شاعر یا شاعری کا مقبول یا نامقبول ہونا جامد حقیقت کی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب اپنے زمانے میں نامقبول یا نسبتاً کم مقبول شاعر تھا۔ اب مقبولیت کے سارے ریکارڈ توڑ چکا ہے اس کے برعکس ذوق اپنے زمانے کا مقبول ترین شاعر تھا۔ اب نامقبول ترین شاعر ہے۔ اقبال کی شاعری بھی مقبولیت، زیادہ مقبولیت اور انتہائی مقبولیت کے کئی مرحلوں سے گزری ہے۔ فیض ابھی چند برس پہلے بہت مقبول شاعر تھے۔ اب نسبتاً کم مقبول شاعر ہیں اور ہو سکتا ہے کہ آئندہ اختر شیرانی کی طرح ان کی مقبولیت بھی قصۂ پارینہ بن جائے۔ ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعری کی مقبولیت اور نامقبولیت کا گراف وقت، ماحول اور ذوق کے تقاضوں کے مطابق گھٹتا بڑھتا رہتا ہے۔ چنانچہ کسی بھی شاعری کو مستقل طور پہ نامقبول یا مقبول نہیں قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ بات بالکل درست ہے لیکن میں نئی شاعری کو جن معنوں میں "نامقبول شاعری" کہتا ہوں، وہ اس سے مختلف ہے۔ اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے میں ایک اور اصطلاح استعمال کروں گا۔ "ناپسندیدہ شاعری"۔

میرے نزدیک وہ شاعری جو کبھی ناپسندیدہ تھی، پھر پسندیدہ ہو گئی یا کبھی پسندیدہ تھی پھر ناپسندیدہ ہو گئی، نامقبول شاعری سے مختلف چیز ہے۔ ناپسندیدہ شاعری کی ناپسندیدگی اتفاقی، عارضی اور حادثاتی ہوتی ہے جبکہ نامقبول شاعری وہ ہے جس کی نامقبولیت اس کی فطرت کا ایک لازمی، جوہری اور دائمی عنصر ہے۔ نئی شاعری انھی معنوں میں نامقبول شاعری ہے یعنی وہ شاعری جو کل بھی نامقبول تھی، آج بھی نامقبول ہے اور اپنی فطرت اور ماہیت کے بعض تقاضوں کے باعث کل بھی نامقبول رہے گی۔ غالباً اب میں نے اپنی بات پوری وضاحت سے کہہ دی ہے۔ اگر کچھ ابہام اب بھی باقی ہے تو آپ کی گفتگو سے استفادہ کے بعد اسے اور واضح کر دیا جائے گا۔ بہرحال اب ہم آگے بڑھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ نئی شاعری کی نامقبولیت کی جو تعریف میں نے کی ہے، اس پہ سب سے پہلا اعتراض یہ کیا جائے گا کہ نئی شاعری کے بارے میں ممکن ہے یہ بات صحیح ہو کہ وہ کل نامقبول

تھی ،، اور شاید یہ بھی مان لیا جائے کہ وہ آج بھی نامقبول ہے مگر یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ وہ کل بھی نامقبول رہے گی۔ کیا اس کے برعکس یہ ممکن نہیں ہے کہ آئندہ نئی شاعری ہی مقبول شاعری ثابت ہو؟ یقیناً یہ سوال بہت اہم ہے، مگر کہنے والے کہتے ہیں کہ پوت کے پاؤں پالنے ہی میں نظر آجاتے ہیں۔ کیا آپ واقعی یہ سوچتے ہیں کہ میراجی کی نظم "اونچا مکان" کسی زمانے میں مقبول شاعری کے زمرے میں شامل ہو سکے گی ،، اور کیا افتخار جالب کی قدیم "بنجر" کسی وقت بھی پسندیدگی کا وہ معیار حاصل کر سکے گی جسے ہم مقبول شاعری کہتے ہیں؟ اگر ایسا ہوا تو یقیناً یہ فن کی دنیا کا ایک معجزہ ہی کہلائے گا۔ بہر حال مستقبل کس نے دیکھا ہے اور میں نہ پروفیسر ہوں، نہ پاشا ہوں، نہ ترقی پسند کہ مستقبل کے بارے میں فیصلے اور پیشں گوئیاں کرنے لگوں اس لیے اپنی بات میں تھوڑی سی ترمیم کرتے ہوئے میں آپ سے سمجھوتے کا راستہ کھولتا ہوں اور اب تھوڑی دیر کے لیے میرا موقف یہ ہے کہ نئی شاعری اپنی پیدائش سے اب تک نامقبول شاعری ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کل بھی اس صورت حال میں کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا چنانچہ ہمیں دیکھنا چاہیے کہ کیا نئی شاعری کی فطرت اور ماہیت ہی میں کوئی ایسی بات ہے جو اسے نامقبول شاعری بناتی ہے یا یہ صرف ایک عارضی صورت حال ہے جو وقت، ماحول اور ذوق کے بدلنے کے ساتھ تبدیل ہو جائے گی۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری کی نامقبولیت اس کی جوہری، دائمی اور لازمی صفت ہے یا محض اتفاقی، عارضی اور حادثاتی بات ہے۔

آپ نے دیکھا جو بات میں نے پہلے ایک فیصلے کے طور پر کہی تھی، اب اسے سوال کی شکل دے دی ہے۔ یہ میری نیک نیتی اور کشادہ دلی کا ثبوت ہے ایسے ثبوت میں آئندہ عملاً بھی پیش کروں گا۔

اب دوسرا سوال یہ ہے کہ عارضی طور پر ہی سہی لیکن نئی شاعری ماضی اور حال میں نامقبول ہے تو اس کے بارے میں ہمارا رویّہ کیا ہونا چاہیے۔ ہم اسے اس کی نامقبولیت کی بناء پر غیر اہم اور بیکار شاعری قرار دیں جیسا کہ عام لوگ کہتے ہیں، بلکہ بہت سے ادب کے دلدادگان یہاں تک کہ نقاد بھی اس رویّہ کا اظہار کرتے ہیں یا اسی نامقبولیت کو دلیل بنا کر نئی شاعری کی اہمیت اور عظمت کے قائل ہو جائیں خوش قسمتی یا بد قسمتی سے ہمارے درمیان دونوں رویّے موجود ہیں۔ یہاں ہمارے درمیان سے میری مراد معاشرہ کا وسیع تر ماحول نہیں ہے بلکہ صرف ادبی طبقے یعنی وہ لوگ جو خود شاعری کرتے ہیں یا شاعری پر تنقید و تبصرہ وغیرہ لکھتے ہیں اور شاعری کے بارے میں مختلف تصورات رکھنے کی بناء پر یا مختلف قسم کی شاعری کرنے کی وجہ سے ایک دوسرے کی مخالفت کرتے ہیں۔ مثلاً جو لوگ نئی شاعری کے مخالف ہیں، ان کا رویّہ کچھ اس قسم کا ہے "بعض اس نئی شاعری کو

تو کوئی ٹکے سیر بھی نہیں پوچھتا۔ یہ تو بس رسالوں میں چھپتی ہے اور بجا طور پہ وہیں دم توڑ دیتی ہے۔"
اس کے برعکس جو لوگ نئی شاعری کے حامی ہیں، ان کا رویّہ کچھ یوں ہے "نئی شاعری نامقبول شاعری ہے اور یہ بڑی خوشی کی بات ہے کہ کوئی اسے ٹکے سیر بھی نہیں پوچھتا کیونکہ ٹکے سیر پوچھے جانے والی شاعری کی حیثیت ہمیں معلوم ہے۔ نئی شاعری کی نامقبولیت اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ سچی اور اعلیٰ شاعری ہے۔"
ان دونوں رویوں کے ذریعہ ابتدائی ردِّعمل سے لے کر بڑی بڑی فلسفہ طرازیوں کا اظہار کیا جاتا ہے اور ذوق کے اختلاف سے لے کر تہذیبوں کے فرق اور جدید و قدیم کی بیکار کی ہزار پہلو بحثوں کا دروازہ کھولا جاتا ہے۔ ہمیں ابھی ان تمام باتوں سے کوئی غرض نہیں۔ اس میں ہمارے کام کی صرف اتنی بات ہے کہ نئی شاعری کے حامی اور مخالف دونوں اس کی نامقبولیت کو اپنے رویّہ کی بنیاد بناتے ہیں اور اس کی مدد سے اپنے استدلال کی تعمیر کرتے ہیں۔ یعنی طرفین کی دلیلوں کی بنیاد ایک ہے نتائج البتہ مختلف بلکہ متضاد ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعری کی نامقبولیت اس کی کوئی خوبی یا خامی ہے یا نہیں۔ جو لوگ نئی شاعری کی نامقبولیت کو اس کی خوبی قرار دیتے ہیں وہ مقبول شاعری میں پست مذاقی، عامیانہ پن، بےہودہ روایت پرستی، فکری سطحیت اور گھسی پٹی باتوں کی تکرار کے عناصر ڈھونڈتے ہیں اور اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ مقبول شاعری کے معنی ہی پست شاعری یا مُردہ شاعری کے ہیں۔ اس کے برعکس جو لوگ نئی شاعری کی نامقبولیت کو اس کی خامی قرار دیتے ہیں، ان کے نزدیک مقبول شاعری معاشرہ کی رُوح کی ترجمانی کرتی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ غالبؔ کی شاعری بھی تو مقبول ہے، اور اقبالؔ بھی معاشرہ کی ہر سطح تک پہنچے ہیں اس لیے مقبولیت شاعرانہ عظمت کا اظہار کرتی ہے۔ ہمارے نزدیک ان دونوں رویوں میں کچھ نہ کچھ صداقت موجود ہے اور کسی نہ کسی حد تک دونوں گروہ ٹھیک کہتے ہیں۔ بے شک مقبول شاعری کا پہلا بڑا حصہ سطحی اور بازاری ہے لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی سچ ہے کہ دنیا کی عظیم ترین شاعری بھی مقبول شاعری ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ نئی شاعری دونوں معنوں میں نامقبول شاعری ہے۔ اچھے معنوں میں بھی اور بُرے معنوں میں بھی۔ ایک طرف اس کی نامقبولیت کے یہ معنی ہیں کہ یہ بہزاد لکھنوی اور شمیم بھوپالی جیسی شاعری نہیں ہے۔ لیکن دوسری طرف اس کے یہ معنی بھی ہیں کہ وہ غالبؔ اور اقبالؔ جیسی شاعری بھی نہیں ہے۔ آپ نے دیکھا نئی شاعری کے بارے میں تحقیر اور تفاخر کے دونوں رویّے ایک ہی حقیقت سے پیدا ہوئے

ہیں یعنی نئی شاعری کی نامقبولیت سے۔

غالباً اب وقت آگیا ہے کہ میں اس بحث کو آگے بڑھا کر اس سوال تک پہنچاؤں جس کے لیے مضمون لکھا گیا ہے۔ جب ہم کسی شاعری کو نامقبول کہتے ہیں تو اس کے بارے میں ہمارے فیصلہ کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ ہم اسے نامقبول کہہ کر اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کے بارے میں فیصلہ کرتے ہیں یا اخلاقی اہمیت یا نااہمیت کے بارے میں اپنا رویہ متعین کرتے ہیں۔ دراصل میرے نزدیک کسی شاعری کی نامقبولیت نہ کسی جمالیاتی فیصلہ کا اظہار کرتی ہے نہ اخلاقی۔ وہ اس کے سیدھے سادے معنی سے صرف ایک معاشرتی امر واقعہ کا اظہار ہوتا ہے۔ یعنی ہم نامقبول شاعری کہہ کر صرف یہ بتاتے ہیں کہ ایک متعین معاشرہ میں یا معاشرہ کی اکثریت میں، یا اس معاشرہ کے ان لوگوں میں جو شعر و ادب سے دلچسپی رکھتے ہیں یہ شاعری قبول نہیں کی جاسکی ہے یا کم قبول کی گئی ہے۔ نئی شاعری کی نامقبولیت اس کی معاشرتی حقیقت ہے۔ اس کی جمالیاتی یا اخلاقی حقیقت نہیں۔ چنانچہ جب ہم نئی شاعری کو نامقبول شاعری کہتے ہیں تو ہم یہ فیصلہ نہیں کرتے کہ جمالیاتی نقطۂ نظر سے یہ شاعری اچھی ہے یا بری۔ نہ اخلاقی اعتبار سے یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ یہ اہم ہے یا غیر اہم۔ بلکہ صرف اتنا کہتے ہیں کہ اسے ہمارے معاشرے نے قبول نہیں کیا۔ یا کم قبول کیا ہے۔ اب اس بحث کا آخری سوال یہ ہے کہ نئی شاعری نامقبولیت کے جس معاشرتی امر واقعہ کا اظہار کرتی ہے، اس کے اسباب ہمیں معاشرہ میں تلاش کرنے چاہییں یا نئی شاعری میں یا دونوں میں۔ کیا ہمارے معاشرہ میں کوئی بنیادی بات ایسی ہے کہ وہ نئی شاعری کو قبول کرنے سے قاصر ہے۔ یا نئی شاعری میں کوئی جوہری عنصر ایسا ہے جو اسے معاشرے میں مقبول ہونے سے روکتا ہے یا معاشرہ اور شاعری دونوں میں کوئی ایسی بات ہے جو دونوں کو ملنے نہیں دیتی؟ بس اس سوال پر میں آج کی گفتگو ختم کرتا ہوں۔ بعد میں آپ کی گفتگو سے استفادہ کرنے کے بعد مجھے امید ہے کہ یہ مسئلہ اور زیادہ وضاحت سے کھلے گا اور اس کے بعض اہم پہلو اس طرح نمایاں ہوں گے کہ ہم نئی شاعری کی نامقبولیت کے ذریعہ اس کے بہت سے ایسے پہلوؤں پر غور کرسکیں گے۔ جو اب تک ہمارے سامنے نہیں آسکے ہیں۔ شکریہ

ایذرا پاؤنڈ نے کہا ہے کہ نقاد کو کبھی کبھی ایسے سوال بھی اٹھانے چاہییں جن کا جواب خود

اسے بھی معلوم نہ ہو۔ خیر نقاد تو میں کہاں کا ہوں۔ لیکن بعض اوقات گھڑے گھڑائے سوالوں کے بنے بنائے جواب سنتے سنتے طبیعت اتنی اکتا جاتی ہے کہ ایذرا پاونڈ کے مشورے پر عمل کرنے کو جی چاہنے لگتا ہے۔ میں نے پچھلے ہفتہ حلقہ میں جو مضمون پڑھا اس کی نوعیت کچھ اس قسم کی تھی۔ اس مضمون میں میں نے جو سوال یا سوالات اٹھائے یقین کیجیے ان کا جواب خود مجھے معلوم نہیں تھا۔ میں نے غلط کہا۔ اب بھی معلوم نہیں ہے۔ چنانچہ یہ مضمون میں نے جواب دینے کے لیے نہیں لکھا تھا۔ بلکہ آپ کی مدد سے مل جل کر جواب ڈھونڈنے کے لیے۔ لیکن مضمون پڑھنے کے بعد مجھے یہ دیکھ کر بڑی خوشی ہوئی کہ لوگ میرے خیالات سے اتنے واقف ہو چکے ہیں کہ انہیں نہ صرف یہ معلوم ہے کہ میں نے اب تک کیا لکھا ہے بلکہ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ میں آئندہ کیا لکھوں گا؟ اور ان میں سے بعض دوستوں کے لیے یہ سننا بھی ضروری نہیں رہا کہ میں کیا کہتا ہوں۔ میرے کہنے سے پہلے صرف عنوان سن کر وہ بتا سکتے ہیں کہ میں کیا کہنے والا ہوں۔ تار باجا راگ بوجھا کی مثل سنی تھی۔ زمانہ اب اتنی ترقی کر گیا ہے کہ سجاد میر کے بھرتے راگ کو بوجھنے کے لیے تار کا بجنا کوئی لازمی شرط نہیں ہے۔ وہ صرف گویّے کی صورت دیکھ کر بتا سکتے ہیں کہ وہ کیا راگ گائے گا۔ بہر حال سجاد میر صاحب نے میرا ابتدائی مضمون سن کر نہ صرف یہ بتا دیا کہ میں نے سوال کے پردے میں نئی شاعری پر حملہ کیا ہے۔ مگر یہ انکشاف بھی کہ آئندہ میں نئی شاعری کو ناشاعری قرار دینے والا ہوں۔ یہ بات مجھے اس لیے دلچسپ معلوم ہوئی کہ نئی شاعری سے میری وابستگی دو چار برس کی بات نہیں ہے۔ نصف صدی نہ سہی نصف صدی کا نصف حصہ ضرور میں نے اس شاعری کو پڑھنے، بساط بھر سمجھنے اور اس کے بارے میں بُری بھلی آرا کا اظہار کرنے میں گزارا ہے۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" کی ادبی اور تنقیدی حیثیت جو کچھ بھی ہو، لیکن جن لوگوں نے یہ کتاب پڑھی ہے انہیں معلوم ہے کہ اس میں میرے ہیرو وہی لوگ ہیں جو اس نئی شاعری / نامقبول شاعری کے بانی تسلیم کیے جاتے ہیں۔ اب اگر اس کے باوجود سجاد میر جیسے ذہین اور باخبر آدمی کے ذہن میں یہ تاثر موجود ہے کہ میں نئی شاعری کا مخالف ہوں تو یقیناً اس کی کوئی مضبوط بنیاد ہو گی۔ بنیاد یہ ہے کہ میرے اکثر مضامین میں جو پچھلے آٹھ دس سال میں لکھے گئے ہیں، اس خیال کا اظہار کیا گیا ہے کہ جدید مغرب کی روح مشرق کی تمام روحانی تہذیبوں کے خلاف ہے، بلکہ خود مغربی روایت کی نفی سے پیدا ہوئی ہے۔ اس سے کچھ لوگوں نے منطقی طور پر یہ نتیجہ نکالا ہے کہ مشرقی روایت کے ایک پرستار کی حیثیت سے مجھے ضرور نئے ادب اور نئی شاعری کا مخالف ہونا چاہیے۔ جدید مغرب اور روایتی مذہبوں کے تصادم کے بارے میں میرے آدھے تہائی تجزیوں سے یہ نتیجہ برآمد بھی ہوتا

ہے یا نہیں۔ یہ ایک علمی بحث ہے جس کا یہ موقع نہیں لیکن میں اختصار مگر وضاحت کے ساتھ یہ بتا دینا چاہتا ہوں کہ روایتی تہذیبوں کی شکست و ریخت کے اس تجزیہ میں جو میری تحریروں میں پایا جاتا ہے کہیں بھی نئے شعر و ادب کی اہمیت سے انکار نہیں کیا گیا ہے بلکہ نئی شاعری خود ان ذرائع میں سے ایک ہے جس کی مدد سے یہ تجزیہ ممکن ہو سکا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید مغرب اور روایتی تہذیبوں کا مقدمہ اگر واقعی کہیں کرایا جائے تو نئی شاعری کی حیثیت اس میں ایک ایسے سچے گواہ کی ہے جس کی اہمیت اور ضرورت کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا میں معذرت کرنے کا زیادہ قائل نہیں ہوں لیکن دوستوں کی غلط فہمی دور کر دینا ایک اچھی بات ہے اس لیے میں سجاد ظہیر کو یقین دلانا چاہتا ہوں کہ میرے مضمون کا محرک ہرگز نئی شاعری کی مخالفت کا جذبہ نہیں ہے۔ میں نے یہ مضمون نئی شاعری پر منفی حملہ کے لیے نہیں لکھا اور نہ میں نئی شاعری کو اب یا کسی وقت بھی ''ناشاعری'' یا ''نامعقول شاعری'' قرار دینا چاہتا ہوں۔ اس کے برعکس اس مضمون کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ ان لوگوں کو جو اپنی زبان کے تخلیقی مسائل سے دلچسپی رکھتے ہیں اور اپنی شاعری میں نئے تجربات کا اضافہ کرنا چاہتے ہیں۔ انہیں ماضی و حال کی روشنی میں یہ دیکھنے کی دعوت دی جائے کہ معاشرہ نئی شاعری اور اس کے تجربات کے بارے میں کیا رویہ رکھتا ہے۔ تاکہ اس رویہ کے تجزیہ کے ساتھ ایک طرف معاشرہ کو سمجھا جا سکے، دوسری طرف نئی شاعری کی اہمیت، فطرت اور طریقۂ کار پر غور کیا جا سکے اور پھر ان دونوں کے درمیان افہام و تفہیم کا دروازہ کھولا جا سکے یا کم از کم اس بات کا فیصلہ کیا جا سکے کہ دونوں کے درمیان افہام و تفہیم کی کوئی راہ پیدا بھی ہو سکتی ہے یا نہیں؟ سجاد ظہیر کے علاوہ مجھے ایک اور اہم بات ضیاء جالندھری صاحب کی گفتگو میں نظر آئی۔ انہوں نے ایک فقرہ ایسا کہا جس سے مجھے اندازہ ہوا کہ شاید انہیں میرے مضمون کے بنیادی خیال ہی سے اتفاق نہیں ہے۔ یعنی وہ تسلیم نہیں کرتے کہ نئی شاعری نامقبول شاعری ہے۔ لیکن چونکہ انہوں نے اپنی بات تفصیل سے نہیں کہی جس کی وجہ شاید یہ تھی کہ وہ گفتگو کم اور صدارت زیادہ کر رہے تھے۔ اس لیے اس کا جواب میں ان کا مضمون سننے کے بعد ہی دوں گا ایک اور صاحب نے جن کا نام مجھے یاد نہیں رہا کچھ اس قسم کی بات کہی کہ شاعری کو مقبولیت یا نامقبولیت کے پیمانے سے ناپنا ہی درست بات نہیں ہے۔ اس کے جواب میں میں صرف اتنا کہوں گا کہ میں نے اپنے مضمون میں وضاحت کر دی تھی کہ نئی شاعری کی نامقبولیت نہ اس کی جمالیاتی حقیقت ہے نہ اخلاقی۔ یہ صرف ایک معاشرتی امر واقعہ ہے جس کی مدد سے ہم صرف کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے

معاشرے نے اسے قبول نہیں کیا ہے۔ یا کم قبول کیا ہے۔ اب اگر سوال یہ ہے کہ شاعری کو معاشرتی نقطۂ نظر سے دیکھا ہی کیوں جائے تو اس کا جواب یہ ہے کہ شاعری کا تعلق صرف شاعری سے نہیں ہوتا۔ شاعری کا تعلق ان لوگوں سے بھی ہوتا ہے جو شاعری سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ یعنی شاعر کے علاوہ دوسرے لوگوں سے شاعری کو معاشرتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ اُسے شاعر سے الگ کر کے اس حیثیت سے دیکھا جا رہا ہے کہ دوسروں پر کس طرح اثر انداز ہوتی ہے۔ چنانچہ اس نقطۂ نظر سے شاعری کی نامقبولیت کے معنی یہ ہیں کہ وہ دوسروں پر اثر اندازی سے محروم ہے یا کم اثر ڈال رہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں گویا نئی شاعری پر یہ الزام درست ہے کہ وہ چند ایسے لوگوں کا ذہنی چونچلا ہے جو پورے معاشرے سے الگ ہو گئے ہیں۔ فاطمہ حسن کی بات جہاں تک میں سمجھا ہوں انہوں نے اس بات سے انکار نہیں کیا کہ نئی شاعری نامقبول شاعری ہے لیکن انہوں نے اس کی وجہ بھی معاشرتی بتائی۔ انہوں نے کہا کہ میر، غالب اور اقبال وغیرہ اس لیے مقبول ہیں کہ اتنے عرصہ سے نصابوں میں پڑھائے جا رہے ہیں جبکہ نئی شاعری نصاب میں شامل نہیں ہے اور اسے ہم صرف اپنے طور پر پڑھتے ہیں۔" سوال یہ ہے کہ نئی شاعری نصاب میں شامل کیوں نہیں ہے۔ جواب وہی ہے جو ضیاء صاحب نے دیا۔ "اس کا مطلب ہے کہ نئی شاعری اساتذہ میں مقبول نہیں ہے۔" عزیز ہاشمی بھی نئی شاعری کی نامقبولیت پر متفق تھے، لیکن انہوں نے اس کی وجہ زیادہ بنیادی چیزوں میں ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ انہوں نے کہا۔" ہمارا معاشرہ ایک مابعد الطبیعیات پر قائم تھا۔ نئی شاعری اس مابعد الطبیعیات سے بغاوت کرتی ہے اس لیے نامقبول ہے۔" لیکن اس مابعد الطبیعیات سے تو فیض اور مجاز نے بھی بغاوت کی تھی۔ وہ مقبول کیوں ہیں۔ احمد ہمیش نے خیالات سے زیادہ جذبات کا اظہار کیا تھا۔ انہوں نے جارحانہ انداز میں کہا کہ نئی شاعری اس لیے نامقبول ہے کہ معاشرہ مجرا سن رہا ہے اور مشاعروں میں جھوم رہا ہے۔ اس لیے مقبولیت اور نامقبولیت کسی نئے شاعر کا کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ اس جواب کے پیچھے جو جذباتی شدت تھی اس سے مجھے ایک خوبصورت، مگر بدنصیب عورت کا خیال آیا ہے جس کا شوہر اسے چھوڑ کر بدنا شبینی کرنے لگے۔ دوسرے لفظوں میں احمد ہمیش نے تسلیم کیا کہ نئی شاعری نامقبول شاعری ہے لیکن انہوں نے اس کی ذمہ داری معاشرہ کے ذوق کی پستی پر ڈالی۔ سوال پھر یہی ہے مجرا سننے والا معاشرہ غالب اور اقبال کو کیوں پسند کرتا ہے۔ نئی شاعری کو کیوں نہیں پسند کرتا۔ ساقی فاروقی نے بھی کچھ کہا مگر ان کا گلا خراب تھا۔ اور جب سے وہ لندن سے آئے ہیں ان کا آدھا وقت معذرتیں کرنے

میں صرف ہوتا ہے اس لیے مجھے ان کی معذرت کے سوا اور کچھ یاد نہیں رہا۔ ہاں ایک بات انہوں نے یہ ضرور کہی تھی کہ نئے شاعر لفظوں کی حرمت کا پاس نہیں کرتے اس لیے لفظ بھی ان سے اپنا انتقام لیتے ہیں، اور نئی شاعری کی نامقبولیت کی اصل وجہ یہی ہے۔ لیکن یہ بات شاید افتخار جالب اور ان جیسے چند اور شعراء کے بارے میں تو کہی جا سکتی ہے۔ مگر یہ بات کیا ہم میراجی اور راشد کے بارے میں بھی اسی طرح کہہ سکیں گے؟ تو یہ تو تھیں وہ باتیں جو میرے مضمون کے مرکزی موضوع پر ہوئیں۔ اس کے علاوہ ایک آدھ بات کسی ضمنی مسئلہ پر بھی ہوئی۔ مثلاً عبید اللہ علیم کو اس خیال سے تکلیف پہنچی کہ میں نے نئی غزل کو نئی شاعری سے خارج کر دیا۔ انہوں نے اس پر احتجاج کیا۔ اور کہا کہ سلیم احمد ہر چیز کو خانوں میں تقسیم کر کے دیکھتے ہیں۔ اس مضمون میں بھی انہوں نے نئی شاعری کو مختلف خانوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ جبکہ نئی شاعری نظم بھی ہے اور غزل بھی۔ اور ترقی پسند شاعری میں بھی۔ اب جہاں تک خانوں میں تقسیم کرنے کا سوال ہے تو شاید تجزیہ اس کو کہتے ہیں۔ تجزیہ کا مقصد ہی چیزوں کو الگ الگ کرنا ہوتا ہے۔ مجھے میراجی اور راشد سے شروع ہونے والی شاعری کو شاعری کی دوسری اقسام سے الگ کرنا تھا۔ اس کے لیے ضروری تھا کہ انہیں الگ الگ خانوں میں رکھا جائے۔ البتہ اگر اعتراض اس پر ہے کہ صرف اسی شاعری کو نئی شاعری کیوں کہا گیا تو اصطلاح میں کوئی جھگڑا نہیں ہے۔ اصطلاح تو صرف وضاحت کے لیے ہوتی ہے۔ جن لوگوں کو یہ اصطلاح پسند نہیں ہے وہ اس شاعری کا جو چاہیں نام رکھ لیں۔ علیم نے ایک اور ضمنی بات یہ بھی کہی ہے کہ صرف نئی غزل ہی نظم سے متاثر نہیں ہوئی۔ نئی نظم بھی غزل سے متاثر ہے۔ میرا خیال ہے ان باتوں پر ہم پھر کبھی اور گفتگو کر لیں گے۔

اب میرے حافظے کی روشنی میں پوری بحث آپ کے سامنے ہے۔ اس بحث سے جو نتائج سامنے آتے ہیں انہیں مختصراً آپ کے سامنے پیش کرتا ہوں۔ پہلی قابل ذکر بات یہ ہے کہ حلقہ کے شرکائے گفتگو کی اکثریت نے نئی شاعری کے نامقبول ہونے سے انکار نہیں کیا۔ اور غالباً ضیا صاحب کے سوا کسی نے بھی اشارۃً بھی نہیں کہا کہ نئی شاعری نامقبول نہیں ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ عام طور پر میرے مضمون کے مرکزی خیال سے اتفاق کیا گیا۔ اس بات کو تسلیم کر لینے کے بعد جو گفتگو ہوئی اس میں بعض حضرات نے نامقبولیت کی ذمہ داری معاشرہ پر ڈالی۔ یعنی بعض نے نئی شاعری پر۔ لیکن عام طور پر اس خیال کا اظہار کیا گیا کہ یہ نامقبولیت عارضی بات ہے اور معاشرہ میں نئی تبدیلیوں کے ساتھ یہ صورت حال بدل جائے گی۔ دوسرے لفظوں میں اس

بات کو تسلیم نہیں کیا گیا کہ نامقبولیت نئی شاعری کی کوئی جوہری یا دائمی صفت ہے۔ اب اس مختصر خلاصہ کے بعد میں پھر اپنے موضوع کی طرف لوٹتا ہوں۔

نئی شاعری نامقبول شاعری ہے۔ یہ ایک معاشرتی امر واقعہ ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ معاشرہ نے اسے قبول نہیں کیا ہے، یا بہت کم قبول کیا ہے مگر ابھی تھوڑا سا ابہام معاشرہ کے لفظ میں موجود ہے اسے بھی صاف کرنے کی ضرورت ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ کوئی شاعری معاشرہ میں مقبول ہے تو اس قول میں معاشرہ سے ہماری کیا مراد ہوتی ہے۔ ایک بات تو ظاہر ہے کہ ہمارا معاشرہ بہت سے طبقات میں بٹا ہوا ہے۔ ان میں مزدور، کسان، تاجر، صنعت کار، نوکر پیشہ، طلبہ، وکلاء افسر شاہی اور ارباب اقتدار و سیاست سب شامل ہیں۔ یہ طبقات دیہی اور شہری آبادیوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ اور معاشی، تہذیبی اور تعلیمی اعتبار سے بہت سی چھوٹی بڑی اکائیاں بناتے ہیں جو بہت سے مدارج اور تفاوتوں میں بٹی ہوئی ہیں، پھر ان میں زبانوں اور بولیوں کا بھی بہت بڑا اختلاف ہے۔ انہیں ایک دوسرے سے الگ کرتا ہے۔ اس صورت میں معاشرہ کا لفظ استعمال کرنا اور اسے کسی شاعر شاعری کی مقبولیت یا نامقبولیت سے وابستہ کرنا ابہام کی ایک بہت خطرناک مثال ہے۔ پھر مثال کے طور پر یہ بات کہنے کے کیا معنی ہیں کہ اقبال کی شاعری معاشرہ میں مقبولیت رکھتی ہے؟ کیا ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہماری گلی میں پھرنے والا سبزی فروش اقبال کی شاعری سے اسی طرح واقف ہے اور اسے پسند کرتا ہے۔ جس طرح بشیر احمد ڈار اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں؟ یقیناً یہ ایک بالکل مضحکہ خیز تصور ہے۔ تو پھر ہمیں واضح طور پر معلوم ہونا چاہیے کہ اقبال کو معاشرہ میں مقبول کہہ کر ہم کیا کہنا چاہتے ہیں۔ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ہمیں معاشرہ کی کئی سمتوں میں دیکھنا پڑے گا۔ شاید پہلے ہم یہ کہیں کہ اقبال ان تمام طبقات میں مقبول ہے جو شعر و ادب سے تخلیقی تعلق رکھتے ہیں۔ یہ پہلا دائرہ ہوا لیکن اس کے ساتھ ہی ہم یہ بھی کہیں گے کہ اقبال ان لوگوں میں بھی مقبول ہے جو شعر و ادب سے تخلیقی طور پر وابستہ نہیں ہیں لیکن جو شعر و ادب سے کسی طرح کی بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ یہ دوسرا دائرہ ہوا۔ پھر شاید ہم اس سے بھی آگے بڑھیں اور کہیں کہ اقبال کسی نہ کسی طرح ان تمام لوگوں میں جانا پہچانا ہے جو کسی بھی درجہ پر تعلیم سے بہرہ مند ہیں۔ یہ تیسرا دائرہ ہوا۔ اس کے بعد ہم اس سے بھی نیچے اتریں گے اور کہیں گے کہ اقبال سے وہ لوگ بھی واقف ہیں جو تعلیم یافتہ ہوں یا نہ ہوں مگر شہروں میں رہتے ہیں اور شہر کے بالائی طبقوں سے براہ راست متاثر ہوتے ہیں۔ یہ چوتھا دائرہ ہوا۔ پھر آخر میں ہم

شاید یہ کہہ دیں کہ معاشرہ کی پست ترین سطح پر بھی عوام کی اکثریت نے اقبال کا نام ضرور سُنا ہوگا۔
اس کا مطلب یہ ہوا کہ اقبال کی مقبولیت معاشرتی طبقات کی مختلف سمتوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ کچھ طبقات ہیں جنہوں نے صرف اقبال کا نام سُنا ہے۔ کچھ اور طبقات میں اقبال کے کلام کا کچھ حصہ پہنچا ہے۔ پھر اس سے اوپر کے طبقات ہیں جو اقبال کے پورے کلام سے واقف ہیں۔ پھر وہ لوگ ہیں جو اقبال کے کلام کے فکری اور جمالیاتی پہلوؤں سے مختلف درجوں میں محظوظ ہوتے ہیں۔ اس کے بعد اقبال کے وہ پڑھنے والے ہیں جو تعلیم، مہارت اور ذوق کی بلند ترین سطح پر اقبال کا مطالعہ کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ طبقہ ہے جس سے خود اقبال کا تعلق تھا۔ یعنی تخلیقی فنکار اب اس ساری بات کو ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کی مقبولیت کی ایک عمودی سمت ہے جو معاشرہ کے اعلیٰ تر طبقات سے تعلق رکھتی ہے اور ایک افقی سمت ہے جو معاشرہ کے نسبتاً نچلے طبقات سے تعلق رکھتی ہے۔ اقبال کی مقبولیت ان دونوں رخوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ اور بلند ترین سے مختلف درجوں کا تعلق قائم کرتی ہوئی پست ترین تک اترتی ہے۔ اچھا اب یہ بات یہاں تک پہنچی ہے تو آیئے میں اپنی کہی ہوئی ایک اور بات کی وضاحت کر دوں۔ میں نے کہا تھا مقبولیت کی دو قسمیں ہیں۔ ایک مقبولیت وہ جسے ہم اچھے معنوں میں استعمال کرتے ہیں دوسری مقبولیت وہ جسے ہم برے معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً فلمی شاعری کی مقبولیت بُری مقبولیت ہے اور غالب اور اقبال کی مقبولیت اچھی مقبولیت۔ ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ بُری مقبولیت ہمیشہ افقی ہوتی ہے۔ یعنی وہ معاشرہ کے ان طبقات سے تعلق رکھتی ہے جو علم، ذوق اور تربیت کے لحاظ سے پست سطح کے طبقات ہیں۔ جبکہ اچھی مقبولیت عمودی بھی ہوتی ہے اور افقی بھی۔ وہ ہمیشہ معاشرہ کے عمودی رُخ سے افقی رخ کی طرف سفر کرتی ہے اور اعلیٰ ترین سے وابستہ ہونے کے ساتھ نسبتاً نیچے کے درجوں میں نزول کرتی ہے اور سب کو اپنی سطح کے مطابق کسی نہ کسی رُخ سے متاثر کرتی ہے۔ اب جب ہم کسی شاعری کو برے معنوں میں مقبول شاعری کہتے ہیں تو اس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ اس شاعری نے معاشرہ کے بہتر طبقات کو متاثر نہیں کیا۔ اور جب کسی شاعری کو اچھے معنوں میں مقبول کہتے ہیں تو یہ کہتے ہیں کہ اس شاعری نے بہتر طبقات کو بھی متاثر کیا ہے۔ اور کمتر درجہ کے طبقات پر بھی کسی نہ کسی طرح سے عمودی رخ کا اثر ڈالا۔ اچھا، اب میں نے نئی شاعری کو نا مقبول شاعری کہا تو اس کا مطلب کیا ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ یہ شاعری نہ گھٹیا شاعری کی طرح صرف افقی

سمت کی شاعری ہے ۔ یہ عظیم ترین شاعری کی طرح عمودی اور افقی دونوں سمتوں کی شاعری ہے بلکہ ایسی شاعری ہے جو معاشرہ کی صرف عمودی رُخ سے تعلق رکھتی ہے ۔ اب آیئے اس عمودی رُخ کا بھی تجزیہ کر لیں، ظاہر ہے اس سے ہماری مراد معاشرہ کے اعلیٰ تر طبقات ہیں ۔ ان طبقات میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو خود شعر و ادب تخلیق کرتے ہیں ۔ وہ لوگ بھی جو شعر و ادب سے بامعنی دلچسپی رکھتے ہیں اور وہ لوگ بھی جو کسی نہ کسی طرح ان دونوں طبقات سے متاثر ہوتے ہیں ۔ گویا معاشرہ کے عمودی رخ میں بھی کئی طرح کی درجہ بندیاں ہیں ۔ اب ہم پہلے شعر و ادب کی تخلیق کرنے والے طبقے کو دیکھیں گے ۔ یہ گویا شعر و ادب کے نقطۂ نظر سے معاشرتی شلث کی راس الراس ہے ۔ جس میں تمام تخلیقی فنکار شامل ہیں ۔ سوال یہ ہے کہ اس طبقہ میں نئی شاعری مقبولیت کے کس درجہ پر ہے ۔ مثلاً ایک مخصوص استفسار یہ ہے کہ اس طبقہ میں بھی جو شاعروں کے خاندان کی حیثیت رکھتا ہے ۔ کیا میراجی اور راشد کی مقبولیت فیض کے برابر ہے ؟ یا افتخار جالب فراز کے برابر مقبول شاعر ہیں ؟ اسی طرح وہ لوگ جو خود تخلیق نہیں کرتے مگر شعر و ادب سے گہری دلچسپی رکھتے ہیں ان میں بھی ان شعرا کی مقبولیت کا گراف کیا بنتا ہے ؟ ایک ذرا سی دیانت داری اور معروضیت ہمیں یہ بتا دینے کے لیے کافی ہے کہ اس محدود طبقہ میں بھی نئی شاعری کی مقبولیت صرف انہیں لوگوں میں ہے جو اس قسم کی شاعری کرتے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں ۔ اس کے ساتھ ایک ایسے چھوٹے سے طبقہ کو اور شامل کر لیجیے جو اس شاعری پر مضامین لکھنے یا اس کے بارے میں تشویش یا امید کا اظہار کرنے میں دلچسپی رکھتا ہے ۔ تو اس شاعری کے کل حلقۂ اثر کی نشاندہی ہو جاتی ہے ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ نئی شاعری معاشرہ کی ایک بہت قلیل اقلیت کے بھی ایک بہت ہی محدود طبقہ کی شاعری ہے اور یہی نئی شاعری کی نامقبولیت کے وہ معنی ہیں جس پر میں نے اپنے سوال کی بنیاد رکھی ہے ۔ اب آخر میں میں اپنے سوال کو پھر دہراتا ہوں ۔ نئی شاعری کی یہ نامقبولیت اس کی لازمی جوہری اور دائمی صفت ہے ، یا عارضی ، اتفاقی اور حادثاتی بات ہے ۔ نئی شاعری اس لیے نامقبول ہے کہ معاشرہ میں کوئی بنیادی بات ایسی ہے کہ وہ اسے قبول نہیں کر پاتا یا خود نئی شاعری میں کوئی جوہری عنصر ایسا ہے جو اسے مقبول ہونے سے روکتا ہے ۔ یا پھر معاشرہ اور شاعری دونوں میں کوئی ایسی چیز ہے جو دونوں کو ملنے نہیں دیتی ۔

۳ الف

طلسم ہوشربا میں ایسی بلاؤں کا بیان ملتا ہے۔ جن کا ایک سر کاٹیے تو ایک کی جگہ دس سر پیدا ہو جاتے ہیں، یا ایک بلا کو ماریے تو اس کے خون کے ہر قطرہ سے ایک نئی بلا اٹھ کھڑی ہو جاتی ہے۔ موجودہ دنیا کے مسائل طلسم ہوش رُبا کی انہیں بلاؤں کی طرح ہیں۔ آپ ایک مسئلہ کا سامنا کرتے ہیں۔ اسے حل کرنا چاہتے ہیں، حل کرنے کے لیے اسے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن جیسے ہی آپ اس کے قریب پہنچتے ہیں وہ صورت، بدل کر کچھ اور ہو جاتا ہے۔ یا ایک مسئلے کے نیچے سے دوسرا مسئلہ نکل آتا ہے۔ اور پھر دوسرے سے تیسرا۔ تیسرے سے چوتھا یہاں تک کہ آپ کو محسوس ہونے لگتا ہے کہ آپ کے چاروں طرف مسائل کے جنگل کے سوا اور کچھ کام نہیں ہے جنگل ہے اور آپ ہیں اور راستے کا ہر نشان معدوم ہے۔ آج دنیا کے مسائل پر کتنی کتابیں لکھی جا رہی ہیں، کتنے مذاکرے اور مباحثے ہو رہے ہیں، کتنے تجزیے اور تبصرے کیے جا رہے ہیں، کتنے فلسفی، کتنے سائنسدان، کتنے ادیب، کتنے صحافی ہندی کی چندی نکال رہے ہیں، مگر کوئی چھوٹے سے چھوٹا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ حل ہونا تو دور کی بات ہے سمجھ میں نہیں آتا۔ سمجھ میں آنا بھی بجائے خود ہے۔ پوری طرح دکھائی بھی نہیں دیتا۔ طلسم کشائی کے بڑے بڑے حربے باطل ہو چکے ہیں۔ لوح اور مہرہ اور شعلۂ نور افشانی اور ریافتاح۔ کارِ دگر کچھ کم نہیں آتا۔ مسائل حل ہونے کے بجائے اور زیادہ الجھ جاتے ہیں۔ سمجھ میں آنے کے بجائے اور زیادہ ناقابلِ فہم ہو جاتے ہیں۔ دکھائی دینے کے بجائے اور زیادہ تاریکی میں چھپ جاتے ہیں۔ ان مسائل میں ایک چھوٹا سا مسئلہ ادب کا بھی ہے۔ اور ادب میں ایک بہت ہی چھوٹا سا مسئلہ وہ تھا جو میں نے آج سے چار ہفتے قبل حلقہ اربابِ ذوق کراچی کی ایک نشست میں اٹھایا تھا یعنی نئی شاعری کی نامقبولیت۔ آپ یقین کیجیے اس مسئلہ پر چار ہفتے آپ کی گفتگو سننے کے بعد، اس کے بارے میں جو ایک آدھ خیال میرے دماغ میں موجود تھا، وہ جنگل میں گری ہوئی دیوار کی طرح کہیں گم ہو گیا ہے۔ اور در اصل مجھے کچھ نہیں معلوم کہ آج میں آپ کے سامنے کیا کہنے کے لیے حاضر ہوا ہوں۔ جی تو یہ چاہتا ہے کہ آپ حضرات کا شکریہ ادا کرنے اور سجاد میر سے معذرت کرنے کے بعد یہ کہہ کر آپ سے رخصت ہو جاؤں کہ بقول میرے دوست ذکاء الرحمٰن کے میرے ذہن میں کنفیوژن کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ لیکن پھر خیال آتا ہے کہ اور کچھ ہو یا نہ ہو ممکن ہے کہ بقول غالب شوقِ فضول اور جرأتِ رندانہ کی داد ہی مل جائے۔ اس لیے آئیے "اب آ گئے ہو تو آؤ

تمہیں خراب کریں،، کے مصداق کنفیوژن کو کچھ اور بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

پہلا کنفیوژن میرے مضمون کا موضوع ہے۔ یعنی نئی شاعری کی نامقبولیت۔ سوال کیا گیا ہے کہ مجھے یہ کیسے معلوم ہوا کہ نئی شاعری نامقبول شاعری ہے۔ جواب صرف اتنا ہے کہ یہ میرا ایک چھوٹا سا مشاہدہ ہے جو ممکن ہے غلط ہو۔ اس لیے جن لوگوں کا خیال یہ ہے کہ نئی شاعری بہت مقبول شاعری ہے وہ مجھ سے اختلاف کر سکتے ہیں۔ میں ان کے اختلاف کا احترام کرتے ہوئے صرف اتنا کہوں گا کہ جس طرح انہیں اختلاف کا حق ہے اسی طرح مجھے اپنے مشاہدہ کو بیان کرنے کا حق ہے۔ خواہ کوئی اسے تسلیم کرے یا نہ کرے۔ آخر ہم سب اپنی آنکھوں کی سچائی کے ذریعے ہی اپنا راستہ طے کرتے ہیں۔ ایک اور سوال یہ کیا گیا ہے کہ میں نے صرف میراجی اور راشد وغیرہ سے شروع ہو کر افتخار جالب اور پھر اس کے بعد پرزر لوچم تک پہنچنے والی شاعری ہی کو نئی شاعری ہی کیوں کہا ہے۔ اس کا ایک جواب میں اپنے پہلے مضمون میں دے چکا ہوں، اسے ایک بار پھر دیکھ لیجے، اگر تشفی نہ ہو تو دوسرے مضمون میں میں نے یہ بھی کہہ دیا ہے کہ اصطلاح میں کوئی جھگڑا نہیں ہے۔ جس شاعری کو میں نامقبول کہنا چاہتا ہوں، وہ یہی شاعری ہے۔ آپ اسے نئی شاعری نہیں کہنا چاہتے تو جو آپ کا جی چاہے کہہ لیجئے۔ مجھے کوئی اعتراض نہیں ہوگا۔ ایک تیسری بات یہ ہے کہ محمد حسین آزاد اور حالی کے وقت سے نئی شاعری کی اصطلاح کئی معنوں میں استعمال ہوئی ہے۔ نئی شاعری وہ بھی ہے جو حالی کے وقت سے شروع ہو کر اختر شیرانی پر ختم ہو جاتی ہے۔ نئی شاعری وہ بھی ہے جو ہمارے انتظار حسین کے قول کے مطابق ناصر کاظمی کی شاعری کے ساتھ آغاز ہوئی ہے۔ اور نئی شاعری وہ بھی ہے جو ۱۹۵۸ء میں جیلانی کامران اور افتخار جالب وغیرہم کے ساتھ شروع ہوئی ہے اب چونکہ ان تمام ادوار کی شاعری کو نئی شاعری ہی کہا گیا ہے، اس لیے میرے لیے ضروری تھا کہ میں اس بات کی وضاحت کر دوں کہ نئی شاعری کہہ کر میں کون سی شاعری مراد لے رہا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ میں نے ممکنہ حد تک اپنی مراد کی وضاحت کر دی ہے۔ ایک اور سوال یہ اٹھایا گیا ہے کہ نامقبولیت کا مفہوم کیا ہے۔ میرا جواب صرف اتنا ہے۔ یہ شاعری معاشرہ کی ایک بہت ہی قلیل اقلیت میں پسند کی جاتی ہے جس میں زیادہ تر وہ لوگ شامل ہیں جو خود یہ شاعری کرتے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں، یا اس کے بارے میں تنقید و تبصرہ وغیرہ لکھتے ہیں۔ اس کے مقابلہ پر معاشرہ کی کثیر اکثریت میں نہ اس شاعری کو پسند کیا جاتا ہے نہ پڑھا جاتا ہے۔ نہ یہ کسی طرح بھی ان پر اثر انداز ہوتی ہے۔ میرے کچھ اشتراکی دوستوں نے ایک اعتراض یہ بھی کیا ہے کہ میں نے معاشرہ

کے طبقات کی تقسیم غلط کی ہے جس سے انہیں یہ گمان گزرا ہے کہ میں اپنی مشہور عوام دشمنی کے باعث عوام کے شعور کو گمراہ کرنا چاہتا ہوں۔ میرا جواب صرف اتنا ہے۔ میرے مضمون میں طبقات کا ذکر صرف شعر وادب کے حوالے سے ہے۔ لیکن اگر اشتراکی اصطلاحوں کا ذکر ضروری ہو تو میں کہہ سکتا ہوں کہ یہ شاعری نہ بورژوا طبقہ میں مقبول ہے۔ نہ پرولتاری طبقہ میں۔ زیادہ سے زیادہ یہ پیٹی بورژوا طبقہ کی ایک بہت ہی قلیل اقلیت میں پسند کی جانے والی شاعری ہے۔ اب اس کے بعد میں بعض ایسے خیالات کا ذکر کروں گا جن کا اظہار مضامین میں کیا گیا ہے جو میرے مضمون کے جواب میں پڑھے گئے ہیں کیونکہ یہ وہ دوسرا کنفیوژن ہے جو میرے مضمون سے پھیلا ہے۔ سجاد میر نے اپنے مضمون میں تین باتیں کی ہیں۔ (۱) مقبولیت شاعر کی آخری کمزوری ہے۔ سچا شاعر نہ صرف اس بات سے بے نیاز ہوتا ہے کہ معاشرہ اسے پسند کر رہا ہے یا نہیں، بلکہ بعض اوقات جان بوجھ کر کامیابی کے بجائے ناکامی کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے معاشرہ میں فوری مقبولیت کی کوئی پروا نہیں ہوتی، البتہ وہ کلاسیک میں شامل ہونا چاہتا ہے اور مستقبل میں زندہ رہنے کا خواہشمند ہوتا ہے جو مستقبل میں مقبولیت حاصل کرنے کی خواہش سے ایک مختلف بات ہے۔ (۲) موجودہ معاشرہ میں جو ایک Disintegrated معاشرہ ہے کامیابی صرف ان لوگوں کو حاصل ہوتی ہے جو خود Disintegrated زندگی بسر کرتے ہیں اور اپنے وجود کی سب سے اتھلی سطح پر زندہ رہتے ہیں۔ اس کے برعکس شاعر خود بھی Integrated شخصیت کا مالک ہوتا ہے اور انہیں لوگوں کو متاثر کرتا ہے جو Integrated شخصیت رکھتے ہیں یا رکھنے کی جدوجہد کرتے ہیں۔ اس لیے اس معاشرہ میں سچے شاعر کی مقبولیت کا سوال پیدا نہیں ہوتا (۳) کوئی سچا شاعر اگر کسی معاشرہ میں مقبول نہیں ہے تو اس سے اس شاعر کی قدر وقیمت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یہ شاعر کی نہیں اس معاشرہ کی بدنصیبی ہے۔ سجاد میر نے کئی اور ضمنی باتیں بھی کی ہیں جو دلچسپ اور اہم ہیں مثلاً میری سوشیالوجی کا تجزیہ۔ لیکن چونکہ اس سب کے تذکرہ سے بات بہت طویل ہو جائے گی، اور ویسے بھی میں صرف اپنے حافظے کی مدد سے بات کر رہا ہوں۔ اس لیے میں صرف بنیادی باتوں کا جواب دوں گا۔ سجاد میر کی یہ بات صحیح نہیں ہے کہ سچا شاعر — شہرت اور مقبولیت سے بے نیاز ہوتا ہے یا اس کی پروا نہیں کرتا یا جان بوجھ کر اسے رد کرتا ہے گو یہ بھی صحیح ہے کہ بہت سے سچے شاعر ایسا کرتے ہیں اس کے علاوہ شہرت اور مقبولیت سے شاعر کو بھی ویسی ہی خوشی اور تسکین

ہوتی ہے جیسے کسی بھی انسان کو ہو سکتی ہے۔ بہت سے شاعروں نے اس پر فخر کیا ہے۔ مثلاً
حافظ ع قبول خاطر و لطف سخن خداداد است یا میر ع یہ میرے شعر نے روئے زمین تھام لیا
اور جن شاعروں کو اپنے زمانے میں شہرت اور مقبولیت نصیب نہیں ہوئی، یا وہ ویسی نصیب نہیں
ہوئی جیسی وہ چاہتے تھے انہوں نے اس کا شکوہ کیا ہے۔ غالب تو رو رو دیا اور اقبال نے بھی
شکایت کی ہے شکوہ خسروی اُو را دہم تختِ کسریٰ زیر پائے اُو نہم

اُو حدیث دلبری خواہد زمن رنگ و آب شاعری خواہد زمن !

اور اس کے ساتھ ہی بعض مقامات پر اپنی شہرت اور مقبولیت پر خوشی کا اظہار بھی کیا
ہے لیکن ان سب باتوں کے ساتھ یہ بات بالکل درست کہ اگر کوئی شاعر شہرت اور مقبولیت
کے لیے اپنی بصیرت اور نظر اپنی سچائی اور گہرائی اپنے تجربہ اور حقیقت سے غداری کرتا ہے یا
بزدلانا سمجھوتے پر آمادہ ہوتا ہے تو وہ جھوٹی شاعری پیدا کرے گا اپنے منصب سے گر جائے گا۔
سجاد میر کی دوسری بات بہت اہم ہے یہ بات صحیح ہے کہ موجودہ معاشرہ ایک -Dis
integrated-معاشرہ ہے۔ اور یہ بات بھی درست ہے کہ شاعر ایک Integrated
شخصیت ہوتا ہے یا ہونا چاہتا ہے۔ اس لیے انہیں لوگوں کو متاثر کرتا ہے جو خود
Integrated ہوتے ہیں یا ہونا چاہتے ہیں۔ لیکن اس بات سے ہمیں اس سوال کا جواب
نہیں ملا کہ اس Disintegrated معاشرہ میں غالب اور اقبال کیوں مقبول ہیں؟
سجاد میر کی تیسری بات بھی اپنی جگہ درست ہے۔ جو معاشرہ میر کو عاق کر دے وہ بڑا بدنصیب
معاشرہ ہوگا لیکن جو معاشرہ غالب اور اقبال کو پسند کرے اور مجید امجد کو نظر انداز کرے
اس کے بارے میں کیا خیال ہے؟ خیر یہ تو جواب در جواب کا چکر تھا۔ اصل سوال یہ ہے کہ سجاد میر
نے ہمیں یہ نہیں بتایا کہ شاعری کی ایک پوری قسم، اور شاعروں کی ایک پوری کھیپ جس میں کئی
نسلوں کے لوگ شامل ہیں اور ایک خاص قسم کی شاعری کرتے ہیں، وہ سب کے سب نامقبول
کیوں ہیں؟ اور ان کی یہ نامقبولیت معاشرہ کے علاوہ ان کی شاعری کے بارے میں کچھ بتاتی
ہے یا نہیں؟

سجاد میر کی طرح احمد ہمیش کا استدلال بھی سچی شاعری سے شروع ہوتا ہے، انہوں نے
اپنے مخصوص انداز میں سجاد میر کی طرح یہی کہا ہے کہ سچے شاعر کو مقبولیت یا نامقبولیت سے
کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ وہ صرف سچی شاعری کرتا ہے اور بس۔ معاشرہ اس کے بارے میں

جو رویہ رکھنا چاہیے رکھے ان باتوں کا جواب میں سجاد میر کے جواب میں دے چکا ہوں۔ احمد ہمیش نے ایک بات زیادہ کی ہے، وہ یہ کہ مذہبی نقطۂ نظر سے شہرت اور مقبولیت کوئی معنی نہیں رکھتے، ایک مفہوم میں یہ بات صحیح ہے مگر ہر مفہوم میں نہیں۔ مثلاً قرآن حکیم میں حضورؐ کو تحدیث نعمت کا حکم دیتے ہوئے اللہ تعالیٰ نے اپنی جو نعمتیں گنوائی ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے "ہم نے آپ کے ذکر کو بلند کر دیا"۔ اور خود قرآن حکیم کے اثر کو بیان کرتے ہوئے ایک جگہ ارشاد باری تعالیٰ ہے کہ "لوگ جب اس چیز کو سنتے ہیں جو رسولؐ پر اتاری گئی ہے تو ان کی آنکھوں کو دیکھو وہ اسی طرح برستی ہیں جیسے بادل سے مینہ برستا ہے"۔ یہ قرآن حکیم کا اثر ہے معاشرہ پر اور اس کی شان یہ ہے کہ جب حضورؐ قرآن کی تلاوت کرتے ہیں تو کفار ڈھول بجاتے ہیں کہ لوگ حضورؐ کی تلاوت نہ سن سکیں ورنہ نعوذ باللہ ان پر جادو ہو جائے گا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ بطور اصول مقبولیت میں کوئی ایسی خامی نہیں ہے کہ اسے مذہبی یا فن کارانہ نقطۂ نظر سے مسترد کرنا ضروری ہے بلکہ مقبولیت کا ہونا ایک ایسی خوبی ہے جو کلام کی صداقت کے ساتھ اس کے اعجاز کی دلیل بن سکتی ہے۔ بہرحال احمد ہمیش بھی ہمیں یہ نہیں بتاتے کہ نئی شاعری اگر ایک ایسے معاشرہ میں نامقبول ہے جس میں غالب اور اقبال مقبول ہیں تو اس کی کیا وجہ ہے؟

احمد ہمدانی نے میرے موضوع کی تائید کی ہے اور کئی اقتباسات کے ذریعہ نئی شاعری کی نامقبولیت کو ثابت کیا ہے اور اس کی وجہ صنعتی عہد کے انتشار و فساد میں ڈھونڈی ہے۔ اس کے توڑ پر تاج حیدر نے اپنے عالمانہ مقالے میں اس اشتراکی عہد زریں کا ذکر کیا ہے جب عوام سچ مچ ایسی شاعری پیدا کریں گے جو اچھی بھی ہوگی اور مقبول بھی۔ بہرحال دونوں مقالے ایک مخصوص نقطۂ نظر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس لیے توجہ سے دیکھے جانے کے قابل ہیں۔ انور سن رائے کے مضمون میں کوئی بات میرے جواب دینے کی نہیں ہے۔ اب رہ گئے برادرم ضیاء جالندھری۔

ضیاء جالندھری صاحب نے کئی اہم اور خیال انگیز باتیں کہی ہیں۔ ان میں سے جو دو تین مجھے یاد رہ گئی ہیں، یہ ہیں۔ ضیاء صاحب کا کہنا ہے کہ ۳۵ء میں جب نئی شاعری کا آغاز ہوا تو پورے برصغیر میں دھوم مچ گئی اور نئی شاعری کشمیر سے راس کماری تک پڑھی جانے لگی۔ یہ اس کی مقبولیت کا دور تھا، مگر تقسیم ہندوستان کے بعد ماحول بدل گیا۔ لوگ آگے دیکھنے کی بجائے پیچھے دیکھنے لگے اور اس طرح نئی شاعری جو معاشرہ کے آگے بڑھنے کے ساتھ پیدا ہوئی تھی، پیچھے ہٹنا شروع ہو گئی۔ مگر پھر بھی نئے شاعروں کے تازہ دم گروہ آتے رہے گو یہ صحیح ہے کہ وہ ویسی مقبولیت نہ حاصل کر سکے جیسی راشد وغیرہ کو ایک زمانہ میں حاصل

ہوئی تھی اس کا ایک سبب ماحول کی تبدیلی ہے، دوسرا انفرادی صلاحیت کی کمی۔ میرا خیال ہے کہ ضیاء صاحب کی یہ بات بہت بڑی حد تک صحیح ہے۔ ۳۵ء کے اثرات میں نے ۴۴۔۴۲ء میں دیکھے ہیں اس وقت پورے ہندوستان میں واقعی نئی شاعری کا بڑا غلغلہ تھا اور لوگ اسے کثرت سے پڑھ رہے تھے، اور اس کے بارے میں چاروں طرف بحث و مباحثے کی فضا گرم تھی، لیکن مجھے اس بات میں شبہ ہے کہ وہ نئی شاعری کی قبولیت کا دور تھا۔ میرا خیال ہے وہ تنازعے کا دور تھا جس طرح چھوٹے پیمانے پر اب یہ وزیر آغا تنازعے کے دور سے گزر رہی ہے، ہر شخص اس پر بات کرنا چاہتا ہے، چاہے اسے پسند کرے یا نہ کرے۔ ۳۵ء میں بھی یہی ہوا تھا پورا ہندوستان نئی شاعری کے تنازعے میں مبتلا تھا اور اس پر بات کر رہا تھا اگرچہ اسے پسند کرنے والے ہمیشہ کی طرح اس وقت بھی محدود تھے۔ بہرحال اس اختلاف کے باوجود یہ بات سوچنے کے قابل ہے، دوسری بات ضیاء صاحب نے یہ کہی ہے کہ مختلف ادوار میں شاعری مختلف فریضے انجام دیتی رہی ہے۔ مثلاً شاعری نے مذہب کی بھی خدمت کی ہے اور سیاست کی بھی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مختلف ادوار کی مقبول شاعری کے علاوہ بعض دوسرے عناصر جو شاعری سے الگ حیثیت رکھتے ہیں اس کی مقبولیت میں شامل رہے ہیں لیکن نئی شاعری خالص شاعری ہے اس لیے ظاہر ہے کہ اس کا حلقۂ اثر بھی محدود رہے۔ خالص شاعری کا یہ نکتہ بہت اہم ہے۔ میں آگے چل کر اس پر تھوڑی سی گفتگو کروں گا۔ ضیاء صاحب نے تیسری بات یہ کہی ہے کہ لوگ نئی اور نامانوس بات سے ڈرتے ہیں اور اس کے مقابلہ پر ہمیشہ پرانی اور مانوس باتوں میں پناہ ڈھونڈتے ہیں۔ نئی بات کا خوف ہمیشہ تبدیلی کا خوف ہوتا ہے۔ نئی شاعری کو لوگ اس لیے پسند نہیں کرتے کیونکہ وہ تبدیلی کی تکلیف اور خوف سے بچنا چاہتے ہیں۔ ضیاء صاحب کا یہ نکتہ بھی خاصا قابل توجہ ہے بہرحال سجاد میر سے ضیا جالندھری تک جتنی باتیں کہی گئیں اور مجھے اہم معلوم ہوئیں۔ ان کا خلاصہ اور ان پر اپنی رائے میں نے پیش کر دی۔ آپ اس بحث کو غور سے دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ زیادہ تر لوگوں نے نئی شاعری کی نامقبولیت کا سبب معاشرہ کو قرار دیا ہے۔ نئی شاعری کی نامقبولیت کا سبب خود نئی شاعری میں موجود ہے یا نہیں اس کی طرف بالکل توجہ نہیں دی گئی یا بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ اس کے برعکس میرا اپنا ذاتی خیال یہ ہے کہ نئی شاعری کی نامقبولیت کا سبب تھوڑا بہت معاشرہ میں بھی موجود ہے لیکن اس کا اصل سبب خود نئی شاعری ہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری اپنی ماہیت اور فطرت کی بنا پر نامقبول ہے۔ یعنی اس کے مواد، ہیئت اور طریقہ کار

میں ایک ایسی چیز موجود ہے جو اسے مقبول ہونے سے روکتی ہے اور ہمیشہ روکتی رہے گی اس لیے نامقبولیت نئی شاعری کی جوہری اور دائمی صفت ہے۔ آیئے ہم نئی شاعری کی اس جوہری خصوصیت کے بعض اہم پہلوؤں پر گفتگو کریں۔

۳ (ب)

نئی شاعری کی نامقبولیت کے بارے میں میرا مشاہدہ کسی ایسے سیاح کا مشاہدہ نہیں ہے جو کسی ملک یا علاقہ میں کہیں باہر سے آتے اور چند دن رہ کر مخصوص افراد سے مل کر یا مخصوص علاقے میں گھوم کر واپس چلا جائے۔ نہ میرا مشاہدہ ٹریولرز گائڈ بک کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ اس نامقبولیت کو میں نے اندر سے دیکھا ہے۔ میں اسے اس طرح جانتا ہوں جیسے مجھے کسی چیز کے بارے میں اپنے گھر کے افراد کا ردعمل معلوم ہوتا ہے اور میں اس کی ٹھیک ٹھیک نشاندہی کر سکتا ہوں۔ یہ میرے بیس پینتیس سال کے ان تجربات اور مشاہدات پر مبنی ہے جو مختلف افراد اور مختلف طبقات کے درمیان رہ کر حاصل ہوئے ہیں۔ میں جانتا ہوں۔ یہ شاعری نامقبول شاعری ہے اور نامقبولیت کے معنی صرف ناپسندیدگی نہیں ہیں۔ اس میں ناپسندیدگی کے علاوہ کچھ اور رویے بھی شامل ہیں۔ میں نے دیکھا ہے عوام کی اکثریت اس شاعری کا مذاق اڑاتی ہے۔ جو پڑھے لکھے لوگوں کی ایک کثیر تعداد ایسی ہے جو اس سے بیزاری کا اظہار کرتی ہے، یہاں تک کہ وہ لوگ بھی جو خود شعر کہتے ہیں یا شعر و شاعری کے بارے میں نقد و نظر کے مدعی ہیں۔ ان میں بھی ایک بہت بڑی تعداد ایسی ہے جو اس شاعری کے بارے میں منفی رویہ رکھتی ہے اور اسے نہ صرف اجنبی، نامانوس اور ناپسندیدہ سمجھتی ہے، بلکہ اسے اپنی شعری روایت میں ایک بدنما اضافہ سے تعبیر کرتی ہے اور اپنے تہذیبی حلقہ اثر میں ایک مداخلت بیجا سے زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ اور یہ خیال تو بہت ہی عام ہے کہ یہ ناکام قسم کی ناقابل توجہ شاعری ہے جو چند ایسے مغرب زدہ لوگوں نے شروع کی ہے جو اپنی تہذیب اور شعر و شاعری کی روایت سے ناواقف ہیں یا اس روایت میں کوئی قابل قدر اضافہ کرنے کے اہل نہیں ہیں۔ حیرت کی حد تک میں نے ان لوگوں کا مشاہدہ بھی کیا ہے جو ابھی تک سنجیدگی سے یہ سمجھتے ہیں کہ آزاد نظم عروض نہ جاننے یا موزونئ طبع نہ ہونے کی وجہ سے لکھی جاتی ہے۔ بہ حیثیت مجموعی ان سارے رویوں میں ناپسندیدگی، تحقیر، تمسخر، لاتعلقی اور عدم دلچسپی اور بعض اوقات بیزاری اور نفرت تک کے عناصر شامل ہیں۔ مگر ناپسندیدگی تو سمجھ

میں آتی ہے کیونکہ پسند اور ناپسند کا تعلق شخصی مذاقِ شعری سے ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ دوسرے رویّوں کے کیا معنی ہیں ؟ میں نے کہا تھا کہ نئی شاعری کی نامقبولیت ایک معاشرتی امرِ واقعہ ہے۔ شاعری یا کسی بھی فن کو معاشرتی نقطۂ نظر سے دیکھنا بعض لوگوں کو ایک غیر مفید کام معلوم ہوتا ہے۔ وجہ ظاہر ہے فن کی حقیقی "قدر و قیمت" اس کی جمالیاتی۔ اخلاقی قدر و قیمت ہوتی ہے۔ معاشرتی نقطۂ نظر ہمیں ان دونوں باتوں کے بارے میں کچھ بھی نہیں بتا سکتا۔ ترقی پسندوں سے اپنے برسہا برس کے جھگڑوں کے درمیان میں خود بھی بار ہا اس رائے کا اظہار کرتا رہا ہوں لیکن اپنے زیرِ بحث مضمون میں میں نے یہ سوال ایک خاص مقصد سے اٹھایا۔ ایک عرصہ سے میں اس بات پر غور کرتا رہا ہوں کہ نئی شاعری کی حقیقی جمالیاتی قدر و قیمت کیا ہے اور اس کی فطرت، ماہیئت اور فنی طریقۂ کار میں وہ کون سے عناصر ہیں جو اسے شاعری کی دوسری قسموں سے مختلف بناتے ہیں ؟ عجیب بات ہے کہ مجھے اس مسئلہ کی تفہیم کا قریب ترین راستہ اس کی نامقبولیت کے معاشرتی امرِ واقعہ کے درمیان سے ہو کر جاتا ہوا نظر آیا۔ چنانچہ نئی شاعری کی نامقبولیت کا معاشرتی سوال اٹھا کر میں اس کی جمالیاتی اور فنی حقیقت اور قدر و قیمت ہی کے بارے میں گفتگو کرنا چاہتا ہوں۔

نئی شاعری کو لوگ پسند نہیں کرتے اس کا مذاق اڑاتے ہیں، اس سے بیزاری اور نفرت تک کا اظہار کرتے ہیں۔ اس کی کیا وجہ ہے ۔ ایک بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر فن پارے میں مختلف قسم کی رائیں پائی جاتی ہیں، کچھ لوگ اسے پسند کرتے ہیں، کچھ ناپسند، کچھ زیادہ پسند کرتے ہیں کچھ کم۔ اس قسم کے اختلافِ رائے کا پایا جانا ایک فطری بات ہے اور یہ کوئی اصولی اختلاف نہیں ہوتا۔ زیادہ سے زیادہ ہم اس کے بارے میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ اپنے اپنے مذاقِ سخن کا فیصلہ ہے لیکن نئی شاعری کے بارے میں جو رویّے پائے جاتے ہیں وہ ذاتی ذوق کے اختلاف سے کچھ مختلف چیز ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ایک مثال پیش کرتا ہوں لوگوں کی اکثریت ذوقؔ کو ناپسند کرتی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ ایک مخصوص قسم کے مذاقِ شعری کی بناء پر ذوقؔ کا کلام لوگوں کو اچھا نہیں لگتا۔ لوگوں کی اکثریت میراجیؔ کو بھی ناپسند کرتی ہے لیکن یہ ناپسندیدگی کیا ویسی ہی ہے جیسی ناسخؔ کی ناپسندیدگی ؟ میرا جواب نفی میں ہے۔ پھر دونوں میں ایک فرق [illegible] ہے کہ جو لوگ ذوقؔ کو ناپسند کرتے ہیں وہ ذوقؔ کو سمجھ کر ناپسند کرتے ہیں۔ ذوقؔ کی ناپسندیدگی میں ذوقؔ کی عدمِ تفہیم کا مسئلہ شامل نہیں ہے لوگ ذوقؔ کو سمجھتے ہیں اور پھر ناپسند کرتے ہیں جبکہ

میراجی کی ناپسندیدگی میں میراجی کی عدم تفہیم کا مسئلہ شامل ہوتا ہے، یعنی لوگ میراجی کو نہ سمجھ کر ناپسند کرتے ہیں۔ اب نئی شاعری کی نامقبولیت کے معاشرتی امر واقعہ کے معنی یہ نکلے کہ عوام کی اکثریت اس شاعری کو نہ سمجھ کر اسے ناپسند کرتی ہے۔

بات کو آگے بڑھاتے ہوئے میں اب یہ کہوں گا کہ جب ایک آدمی کسی فن پارہ کو سمجھ کر ناپسند کرتا ہے تو وہ اپنے آپ کو افضل اور برتر خیال کرتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس جب وہ کسی فن پارہ کو اس لیے پسند نہیں کر پاتا کہ وہ اُسے سمجھ نہیں سکا تو وہ لاشعوری طور پہ ایسا محسوس کرتا ہے جیسے اس کی ہتک کی گئی ہے۔ اس احساس کمتری کا لازمی تقاضا ہوتا ہے کہ اس کی تلافی احساس برتری کے کسی رویے سے کی جائے، چنانچہ نئی شاعری کے بارے میں طنز و تمسخر، تحقیر و تحریض، لاتعلقی اور عدم دلچسپی، بے زاری اور نفرت کے سارے رویّے اسی احساس کمتری سے پیدا ہوتے ہیں۔ اب نئی شاعری کی نامقبولیت کا مطلب یہ ہوا کہ معاشرتی نقطۂ نظر سے اس شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہ وجود میں آتے ہی معاشرہ کو دو طبقات میں تقسیم کر دیتی ہے ایک وہ طبقہ جو اسے سمجھتا ہے، اور دوسرا وہ طبقہ جو اسے سمجھنے میں ناکام رہتا ہے، اور ان دونوں میں ایک ایسا فرق پیدا ہو جاتا ہے جیسے وہ نوع انسان کی دو قسمیں ہیں۔ اوٹیگا وائی گیسے نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ نئی شاعری صرف اپنی موجودگی ہی سے اوسط شہری کو یہ ماننے پر مجبور کر دیتی ہے کہ وہ صرف ایک اوسط شہری ہے، یعنی ایک ایسی مخلوق جو فن یا خالص حسن سے لطف اندوزی کے ناقابل ہے۔ اوٹیگا وائی گیسے نے اس سے ایک اور اہم اور دلچسپ نتیجہ نکالا ہے، وہ کہتا ہے کہ ساری دنیا میں ڈیڑھ سو برس سے جمہوریت کا نشہ عوام کے سر پر سوار ہے۔ اس لیے وہ محسوس کرتے ہیں کہ نئی شاعری نے جو ایک مخصوص طبقہ کی شاعری ہے۔ انسانوں کی حیثیت سے ان کے اس حق کو خطرہ میں ڈال دیا ہے کہ وہ بھی فن یا خالص حسن سے لطف اندوز ہو سکیں۔ خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا۔ اب مختصر بات یہ ہے اور شاید اس سے یہ بھی واضح ہو جائے کہ میں نے اس مضمون میں ترقی پسند شاعری کو نئی شاعری سے کیوں الگ کیا ہے کہ فیض کا قاری کوئی بھی شخص ہو سکتا ہے جبکہ میراجی کا قاری ہر ایک نہیں ہو سکتا۔ فیض کے برعکس میراجی ایک مخصوص قسم کے قاری کا تقاضا کرتا ہے، اور یہی بات نئی غزل کو بھی نئی شاعری سے الگ کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ترقی پسند شاعری اور رومانی شاعری نے (وہ غزل کی ہو یا نظم کی) عوام کو یقین دلایا تھا کہ فن عوام ہی کے لیے

ہوتا ہے جبکہ نئی شاعری نے انہیں یہ تسلیم کرنے پر مجبور کر دیا ہے کہ عوام، عوام کے علاوہ اور کچھ نہیں ہیں۔ اور فن ایک اختصاصی صلاحیت چاہتا ہے۔ اب غالباً یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ نئی شاعری کن عمیق معنوں میں نامقبول شاعری ہے۔

اب اگر نئی شاعری کو ہر آدمی نہیں سمجھ سکتا تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ یہ عمومی طور پر تمام انسانوں کے لیے نہیں ہے، بلکہ ایک مخصوص طبقہ کا فن ہے جو خواہ دوسروں سے بہتر نہ ہوں، لیکن دوسروں سے مختلف ضرور ہیں۔ آیئے اب ہم ایک اور بات کی وضاحت کریں۔ نئی شاعری عمومی طور پر تمام انسانوں کے لیے کیوں نہیں ہے؟ اس کے لیے ہمیں معلوم کرنا ہوگا کہ وہ چیز جسے عام لوگ جمالیاتی لطف اندوزی کہتے ہیں کیا ہے، یعنی جب لوگ عام طور پر کسی فن پارہ کو پسند کرتے ہیں تو ان کا ذہنی عمل کیا ہوتا ہے۔ مثلاً ایک پسندیدہ ڈرامے سے لطف اٹھانے کا کیا مطلب ہے؟ جواب آسان ہے لوگ کسی ڈرامے کو اس وقت پسند کرتے ہیں جب وہ ڈرامے کے کرداروں میں دلچسپی لینے لگتے ہیں، جب ان کی محبت اور نفرت، خوشیاں اور غم ان کے دل کو اس طرح متاثر کرنے لگتے ہیں کہ وہ ان میں شریک ہو جاتے ہیں، بالکل اسی طرح جیسے عام زندگی میں دوسرے لوگوں کے حالات میں شریک ہوتے ہیں۔ وہ کسی ڈرامے کو اس وقت اچھا قرار دیتے ہیں، جب وہ ڈرامہ ایک ایسا تاثر پیدا کر دے کہ تخیلی کردار انہیں حقیقی معلوم ہونے لگیں۔

ڈرامہ کی طرح شاعری کو بھی عام لوگ اسی طرح پسند کرتے ہیں۔ شاعری کے پیچھے وہ شاعر کے جذبات کو دیکھتے ہیں، اس کے دکھ سکھ، خوشی اور غم، کامیابی اور ناکامی، محبت اور نفرت کی تلاش کرتے ہیں اور جب کوئی شاعر محبت کا مارا یا نفرت کا ستایا ہوا بہک کر آواز نکالتا ہے تو داد کے شور سے شامیانوں کی چھتیں اڑنے لگتی ہیں۔ جگر کی خمریہ شاعری ان کی بادہ خواری کی حکایت کے ساتھ چلی۔ جوش بھی ایسی ہی حکایت کے بل پر شاعر شباب اور شاعر انقلاب بنے۔ اختر شیرانی کی سلمائیں اور ریحانائیں ان کی شاعری کے ساتھ عوام سے روشناس ہوئیں۔ فیض احمد فیض رقیب کی شرافت، اور راولپنڈی سازش کیس کی بدولت زندان اور دار کے شاعر بنے۔ اور کون جانتا ہے کہ فراز کی شاعری، کالج کی لڑکیوں کے کتنے فلرٹیشنوں کے ذریعہ مقبولیت کے راستہ پر چل رہی ہے۔ خیر تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ لوگوں کی اکثریت کے لیے جمالیاتی لطف اندوزی ایک ایسی ذہنی کیفیت ہے جو ان کے عام رویوں سے مختلف نہیں ہوتی۔ وہ فن کو ایک ایسا ذریعہ سمجھتے ہیں جو انہیں دلچسپ، زوردار، شدید اور ڈرامائی انسانی معاملات میں شرکت کا موقع فراہم کرتا ہے۔ وہ بھی ٹکٹ اور پولیس دونوں کے خوف کے بغیر۔ اسی لیے عوام فن کے تقاضوں کو صرف اس حد تک برداشت کرتے ہیں۔۔۔۔ جب تک وہ انسانی کرداروں اور انسانی معاملات سے ان کی دلچسپی میں مداخلت نہیں کرتا جیسے ہی فنی

عناصر غلبہ حاصل کرتے ہیں، ان کی دلچسپی کم ہونے لگتی ہے، یعنی عام لوگوں کے لیے زیادہ فن کاری کم دلچسپی کا سبب ہوتی ہے۔ اب غالباً ہیں اس سوال کا جواب دینے کے قابل ہوں کہ معاشرہ غالب اور اقبال کو پسند کرنے کے باوجود نئی شاعری کو کیوں پسند نہیں کر سکتا۔ اقبال کے مقبول ہونے کے معنی یہ ہیں کہ ان کی شاعری کے پیچھے اس انسان کو پسند کیا جا رہا ہے جو اسلامی جذبات رکھتا ہے، جس کا عشق رسول ضرب المثل ہے، جو مسلمانوں سے محبت کرتا ہے۔ ان کی پستی پر رنجیدہ ہوتا ہے۔ ان کی سر بلندی اور ترقی کا خواہاں ہے۔ یہ انسان جتنا زیادہ واضح طور پر عوام کے سامنے آتا جاتا ہے۔ اقبال کی مقبولیت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے، لوگ اس انسان کو پسند کرتے ہیں، اس کے ساتھ جنگ طرابلس پر روتے ہیں۔ اس کی جرأت سخن کی بدولت خدا کے حضور میں شکوہ کرتے ہیں اور جواب شکوہ میں "یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں" کی بشارت پاکر بشاش ہوتے ہیں۔ اسی طرح غالب کی مقبولیت کا آغاز بھی اس انسان کو سمجھنے کی کوششوں کے ساتھ ہوا جس کی پہلی جھلک یادگار غالب میں نظر آئی تھی۔ نئی شاعری میں بحیثیت مجموعی یہ جانا پہچانا انسان غائب ہے، اور اگر موجود بھی ہے تو وہ اسے پہچان نہیں سکتے۔ انہیں نہ اس کے دکھ کا پتا چلتا ہے نہ سکھ کا۔ وہ نئی شاعری کے پیچھے جھانک کر دیکھتے ہیں۔ تو ایک دھند کے سوا اور کچھ نظر نہیں آتا۔ اور جو کچھ نظر آتا ہے اس سے نہ وہ محبت کر سکتے ہیں نہ ہمدردی نہ اس کے ساتھ ہنس سکتے ہیں نہ رو سکتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری میں وہ انسانی عناصر یا تو ایک سرے سے موجود ہی نہیں جو عوام میں نام نہاد جمالیاتی حظ یعنی وہ دلچسپی جس کا تجزیہ میں کر چکا ہوں پیدا کر سکیں۔ یا اگر موجود بھی ہیں تو فن کے ایسے طریق کار کے پیچھے چھپے ہوتے ہیں جیسے "جھنا دشوار ہے۔" "اونچا مکان" انہیں معنوں میں کبھی مقبول شاعری نہیں بن سکتی۔ حالانکہ یہی جب میراجی گیت لکھتا ہے یا غزل کہتا ہے تو انسانی عنصر کے نمایاں ہونے ہی لوگوں کے سر تا ئید میں ہلنے لگتے ہیں۔ اب مجھے ایک بات کو پوری وضاحت سے کہہ لینے دیجیے کہ کسی فن پارہ میں پیش ہونے والے انسانی معاملات پر رنجیدہ یا خوش ہونے کا رویہ فن سے سچے طور پر محظوظ ہونے سے ایک بالکل الگ چیز ہے بلکہ فن پارہ میں انسانی عناصر سے زیادہ دلچسپی اس سے سچی جمالیاتی لطف اندوزی کا راستہ روکتی ہے۔ ضیا صاحب نے نئی شاعری کو خالص شاعری کہا ہے۔ خالص شاعری خالص فن کے تصور سے پیدا ہوتی ہے۔

آئیے اب ذرا یہ بھی دیکھ لیں کہ خالص فن کس چڑیا کا نام ہے۔

خالص فن کی وضاحت کے لیے اوٹیگا وائی گیسے نے ایک بہت اچھی مثال پیش کی ہے۔

وہ کہتا ہے کہ کسی چیز کو دیکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے زاویۂ نگاہ کو درست رکھیں۔ اگر ہمارا زاویۂ نگاہ درست نہ ہو تو ہم اسے صحیح طور پر نہیں دیکھ سکیں گے۔ یا دیکھنے سے بالکل ہی محروم رہیں گے مثال کے طور پر فرض کیجیے کہ آپ اپنے کمرے کی کھڑکی کے شیشے سے اپنے پائیں باغ کو دیکھ رہے ہیں۔ دیکھنے کے اس عمل میں آپ اپنی آنکھوں کو اس طرح صحیح مقام پر رکھتے ہیں کہ آپ کی نظریں کھڑکی کے شیشے سے رکے بغیر سیدھی کیاریوں اور پھولوں پر پڑتی ہیں جب تک ہم باغ کو دیکھتے ہیں اور ہماری نظریں اس پر مرکوز ہوتی ہیں۔ ہم کھڑکی کے شیشے کو نہیں دیکھتے بلکہ اس کے آر پار سیدھے باغ کو دیکھتے ہیں۔ شیشہ جتنا زیادہ شفاف ہوتا ہے اتنا ہی وہ ہمیں کم نظر آتا ہے لیکن یہ ہو سکتا ہے کہ ہم باغ کو دیکھنا چھوڑ دیں اور اپنی نظروں کو شیشے پر روک دیں تب باغ ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور ہمیں شیشے پر صرف رنگ کے کچھ دھبے سے نظر آتے ہیں۔ اس طرح باغ کو دیکھنا اور شیشہ کو دیکھنا دو بالکل مختلف عمل ہیں جنہیں ایک ساتھ جاری نہیں رکھا جا سکتا۔ کیونکہ دونوں میں ہمارا زاویہ نظر مختلف ہوتا ہے۔ اب ایک فن پارہ میں جب تک ہماری نظر انسانی معاملات پر رہتی ہے، ہم اس کے جمالیاتی پہلو کو نہیں دیکھ سکتے۔ ایک ڈرامے میں ہیرو یا ہیروئن کا غم ہمارے دل میں رحم اور ہمدردی کے جذبات اس وقت ابھار سکتا ہے جب ہم اسے حقیقی تصور کریں لیکن اس سے جمالیاتی لطف اندوزی کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ ہم اسے حقیقی سمجھنے کے بجائے صرف ایک ڈرامہ سمجھیں یعنی غیر حقیقی۔ فن پارہ کے انسانی عنصر کو حقیقی سمجھنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس کی حقیقت کو زندگی کا ایک حصہ سمجھتے ہیں، جبکہ جمالیاتی لطف اندوزی میں ہم اسے صرف ایک فن پارہ کی حیثیت سے دیکھتے ہیں باغ اور شیشہ کی مثال میں شیشہ فن کے مترادف ہے اور باغ انسانی عناصر کے۔ انسانوں کی اکثریت شیشہ کو دیکھنے کے بجائے صرف باغ کو دیکھتی ہے یعنی وہ فن کے ذریعہ اس حقیقت کو دیکھتی ہے جو فن کے پیچھے نظر آتی ہے۔ جبکہ باغ کو دیکھنے کے عمل میں شیشہ اسے نظر نہیں آتا، وجہ ظاہر ہے۔ شیشہ کو دیکھتے ہیں وہ باغ کو نہیں دیکھ سکتی۔ اور باغ کو دیکھنے میں شیشہ غائب ہو جاتا ہے۔ ترقی پسند شاعری اور رومانی شاعری میں خالص جمالیاتی عناصر کو اس حد تک کم کر دیا گیا تھا۔ کہ ان میں انسانی عناصر کے سوا اور کچھ باقی نہیں رہا تھا۔ ان معنوں میں یہ شاعری صرف جزوی طور پر فن پارہ کہے جانے کی مستحق ہے۔ بلکہ بعض اوقات ایسی شاعری میں فن اتنا غائب ہے کہ اسے مشکل ہی سے فنی تخلیق کہا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس سے لطف اندوزی کے لیے جمالیاتی حسیت درکار نہیں ہوتی۔ وہ صرف انسانی حسیت کا تقاضا

کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ترقی پسند شاعری سے لطف اندوز ہونے والوں کے لیے صرف اتنی بات کافی ہے کہ اس میں مزدوروں اور کسانوں سے ہمدردی کا اظہار کیا گیا ہے یا عوام کے سیاسی جذبات بیان کیے گئے ہیں۔ اب آپ سمجھ سکتے ہیں کہ مقبول شاعری عوام کے سامنے اس طرح پیش ہوتی ہے جیسے وہ ایک سرے سے فن ہی نہ ہو۔ صرف حقیقت یا زندگی کا ایک اقتباس ہو۔

(۴)

پچھلے دنوں میں نے حلقۂ ارباب ذوق کراچی کی تین نشستوں میں، "نئی شاعری/نامقبول شاعری" کے عنوان سے یکے بعد دیگرے تین مضامین پڑھے جن میں نئی شاعری کی نامقبولیت کا تجزیہ کرتے ہوئے میں نے مندرجہ ذیل باتیں کہیں (۱) نئی شاعری یعنی وہ شاعری جو راشد اور میرا جی سے شروع ہو کر افتخار جالب تک پہنچی ہے اور پھر وہاں سے نیچے اتر کے پرو زپوئم تک آتی ہے۔ اس کی نامقبولیت کی پہلی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ نہ صرف معاشرہ کی اکثریت کی سمجھ میں نہیں آتی بلکہ پڑھے لکھے لوگوں کی کثیر تعداد یہاں تک کہ ان لوگوں کا بھی ایک بڑا حلقہ جو خود شعر و شاعری کرتے ہیں، اس شاعری کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے (۲) اس شاعری میں وہ جانے پہچانے انسانی عناصر غائب ہو گئے ہیں یا کم ہو گئے ہیں جو مواد کی حیثیت سے شعر و شاعری سے لطف اندوزی کی ایک لازمی شرط کے طور پر تمام مقبول شاعری میں موجود رہے ہیں۔ اور جن کی عدم موجودگی نئی شاعری سے لوگوں میں دلچسپی پیدا نہیں ہونے دیتی یا دلچسپی کو کم سے کمتر کرتی چلی جاتی ہے (۳) اس بنا پر نئی شاعری نہ صرف یہ کہ کل نامقبول تھی یا آج نامقبول ہے بلکہ آئندہ بھی نامقبول رہے گی۔ گویا دوسرے لفظوں میں نئی شاعری کی نامقبولیت کوئی اتفاقی یا عارضی بات نہیں ہے بلکہ اس کی لازمی اور دائمی صفت ہے۔ آج میں اپنے اس مضمون میں ان خیالات کی مزید وضاحت کرنا چاہتا ہوں اور ساتھ ہی اس کے ضمن میں کچھ ایسی باتیں کرنا چاہتا ہوں جو مسئلہ زیر بحث کے کئی اور گوشوں کو بے نقاب کریں گی۔

یہ بات کہ نئی شاعری اس بنا پر نامقبول ہے کہ لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتی یہ کہنے کے مترادف ہے کہ اس شاعری کا ابلاغ نہیں ہوتا یا اس میں ضرورت سے زیادہ ابہام پایا جاتا ہے مجھے امید ہے کہ ابلاغ اور ابہام جیسے الفاظ استعمال کرنے سے ایسے بہت سے لوگوں کی

تسلی ہو جائے گی جن کا ذہن اس وقت تک کچھ سوچنے پر آمادہ نہیں ہوتا جب تک کسی خیال کو کسی چالو اصطلاح کے ذریعے نہ بیان کر دیا جائے۔ اب لوگوں کو ولیم ایمپسن کی کتاب بھی یاد آئے گی اور وہ مضامین بھی جو اظہار و ابلاغ کے مسائل پر آئے دن ہمارے رسالوں میں شائع ہوتے رہتے ہیں اور شاید اس کے ساتھ ہی نامقبولیت کی کڑوی گولی بھی ان کے حلق سے نیچے اتر جائے۔ بہرحال ابلاغ اور ابہام کے بارے میں ہمارے یہاں اب تک جو رویے اختیار کیے گئے ہیں۔ ان کا ایک مختصر سا خلاصہ میں اپنے لفظوں میں بیان کرتا ہوں (۱) شاعروں کا ایک گروہ علی الاعلان اس خیال کا حامی ہے کہ ابلاغ شاعری کے لیے ضروری نہیں ہے وہ بلا جھجک دو ٹوک انداز میں اعلان کرتے ہیں کہ وہ ابلاغ کے قائل نہیں ہیں اور اس شاعری کو جو ابلاغ کے دائرہ میں آتی ہے یا تو شاعری ہی نہیں سمجھتے یا کمتر درجہ کی شاعری سمجھتے ہیں، ان میں سے بہت سے ایسے ہیں جن کے نزدیک اب تک کی تمام شاعری نا شاعری کے ضمن میں آتی ہے۔ اور وہ دنیا میں پہلی بار شاعری پیدا کرنے کے مدعی نظر آتے ہیں۔ اس گروہ کا سب سے صلح کل اور مرنجان مرنج حصہ وہ ہے جو ابلاغ والی شاعری کو بالکلیہ مسترد نہیں کرتا لیکن اس بات کا ادعا کرتا ہے کہ نئی شاعری، شاعری کی دوسری تمام اقسام سے مختلف قسم کی شاعری ہے (۲) ابلاغ و ابہام کے بارے میں ایک دوسرے گروہ کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ابلاغ ضروری تو ہے مگر ہر ایک کے لیے نہیں۔ ابلاغ کی مختلف سطحیں ہوتی ہیں اور یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر نظم ہر شخص تک پہنچ جائے۔ نئی شاعری کا ابلاغ ایک نئے قسم کے ذوق شعر اور نئی شعریات سے واقفیت اور شاعری کے نئے طریقۂ کار سے آگاہی کا تقاضا کرتا ہے۔ اس لیے نئی شاعری صرف ان لوگوں کے لیے ہے جو ان تقاضوں کو پورا کرتے ہوں، یا پورا کرنے کی کوشش کرتے ہوں۔ جن لوگوں میں یہ خصوصیات موجود نہیں ہیں نئی شاعری ان کے لیے نہیں ہے (۳) ایک تیسرا گروہ ابلاغ کی اہمیت کا بھی قائل ہے اور یہ بھی چاہتا ہے کہ نئی شاعری زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچے لیکن اس کے ساتھ ہی اس بات پر بھی اصرار کرتا ہے کہ ابلاغ کی شرط نئی شاعری کو اپنی حدود کے اندر رہتے ہوئے پوری کرنا چاہیے۔ اس گروہ کے نزدیک اس شاعری کے عدم ابلاغ کا سبب اس کا نیا پن اور نامانوسیت ہے اور ان میں سے بہت سے لوگ اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ نامانوسیت کی دیوار ٹوٹتے ہی معاشرہ نئی شاعری کو اسی طرح قبول کرے گا جس طرح مثال کے طور پر اس نے غالب کو قبول کر لیا۔ ان سب خیالات کی مزید تلخیص یہ ہے کہ (۱) نئی شاعری صرف شاعر کے لیے ہے۔ اس کا کسی دوسرے سے

کوئی تعلق نہیں۔ شاعر کے لیے صرف یہ کافی ہے کہ اس کا "اظہار" تکمیل پا گیا ہے یا نہیں۔ اگر اظہار مکمل ہو گیا ہے تو یہ بات کافی ہے۔ ابلاغ ایک غیر ضروری چیز ہے۔ (۲) ابلاغ کے لیے ایک مخصوص تربیت یافتہ طبقہ ضروری ہے۔ اس طبقہ کے باہر شاعری کا ابلاغ نئے شاعروں کا کوئی مسئلہ نہیں ہے (۳) اس وقت کا انتظار کرنا چاہیے جب لوگ اس شاعری سے مانوس ہو جائیں۔ اس کے بعد اس کا ابلاغ خود بخود ہونے لگے گا، ابلاغ اور ابہام کے بارے میں نئے شعرا اور ان کے حامیوں کے خیالات کو درجہ بدرجہ بیان کرنے اور ان کی تلخیص و تلخیص کرنے کے بعد میں اپنی کہی ہوئی دوسری بات کی طرف لوٹتا ہوں۔ یعنی نئی شاعری سے جانے پہچانے عناصر کے غائب ہو جانے یا کم ہو جانے کا مسئلہ۔

جب میں کہتا ہوں کہ نئی شاعری کی نامقبولیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں جانے پہچانے انسانی عناصر نظر نہیں آتے یا کم نظر آتے ہیں تو اس سے میری کیا مراد ہوتی ہے؟ اپنی مراد کی وضاحت کے لیے میں ضیا جالندھری کی ایک نظم "بشارت" پیش کرتا ہوں۔ بشارت ایک ایسی نظم ہے جس کا پہلا حصہ روایتی طور پر پابند نظم میں لکھا گیا ہے۔ اور دوسرا حصہ آزاد نظم میں۔ چنانچہ حسن اتفاق سے یہ نظم ہمارے تجزیہ کا ایک خوبصورت مواد پیش کرتی ہے۔

بشارت کا پہلا حصہ ملاحظہ کیجیے۔

حاصل خواب خوش پر خجل
ہر بشارت سے ڈرتا ہے دل
غنچے کھول آنکھ، رک رک کے کھول
کھل پر آہستہ آہستہ کھل
دیکھ پلکیں اٹھا اور دیکھ
سینے شل، زخم نامندمل
آنکھیں گرداب گریہ میں غرق
زیست خود زیست پر منفعل
اپنے خوابوں کی کرچوں کے ڈھیر
جسم شل، حوصلے مضمحل
زندگی دشت ریگ رواں
رنج نایافت سینے کی سل

سب تمنائیں نامطمئن
اور سب حسرتیں جاں گسل
دید کے رنگ اک ثانیہ
درد کی تیرگی مستقل
غنچۂ شوق آہستہ کھل
ہر بشارت پہ رکھتا ہے دل

آپ نے دیکھا اس حصہ نظم میں آپ ایسے انسان کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں جو اپنے خواب خوش کے حاصل پہ بار بار خجل ہو چکا ہے۔ جس کا سینہ غموں کی شدت سے شق ہے اور زمانے نے جو زخم اس کی روح پر لگائے ہیں وہ کسی طرح مندمل نہیں ہوتے جس کی آنکھیں گرداب گریہ میں غرق ہیں اور جس کی زیست خود اپنے وجود پہ منفعل ہے، خوابوں کی کرچیوں کے ڈھیر اس کے چاروں طرف بکھرے ہوئے ہیں۔ اس کا جسم شل ہو گیا ہے اور حوصلے مضمحل ہیں۔ زندگی کے لیے ایک وشت ریگ کی طرح ہے اور رنج نایافت اس کی رگ رگ میں اتر گیا ہے اور بھاری سل کی طرح سینہ پہ رکھا ہوا ہے۔ اس کی تمنائیں نامطمئن ہیں اور حسرتوں نے اسے درد کی مستقل تیرگی کے سوا اور کچھ نہیں دیا۔ وہ اتنی بار شکستوں اور مایوسیوں سے گزرا ہے کہ اب خوشی اور امید کی کسی بھی توقع سے ڈر لگنے لگا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کا انجام مایوسی کے سوا اور کچھ نہیں نکلے گا۔ اس کا دل کسی بشارت پر کلی طور پہ کھلنا چاہتا ہے، مگر وہ اپنے سابقہ تجربات کی بنا پر اس کیفیت سے ڈرتا ہے اور اسے فوری طور پر قبول نہیں کرنا چاہتا۔ نظم کے پیچھے اس انسان کو ہم فوراً پہچان لیتے ہیں۔ اس کے جذبات اور کیفیات سے متاثر ہوتے ہیں یہ انسان ہمارا جانا پہچانا انسان ہے۔ ہم اسے اپنے ماحول میں چلتا پھرتا دیکھتے ہیں۔ شاید ہم یہ بھی محسوس کریں کہ ہمارے اندر کا انسان ہے۔ یہ ہم خود ہیں اس کے ساتھ ہی جب ہم نظم کی جمالیاتی خوبصورتی پر نظر ڈالتے ہیں تو اس میں ہمیں وہ تمام باتیں مل جاتی ہیں جنہیں ہم سمجھتے ہیں اور پسند بھی کرتے ہیں۔ "آنکھیں گرداب گریہ میں غرق" "زندگی دشتِ ریگ رواں" "رنج نایافت سینے کی سل"۔ یہ تشبیہات اور استعارے انفرادی اور نئے بھی لگتے ہیں اور ان کے پیچھے روایت کی مانوسیت بھی ہے۔ ہمیں "گرداب گریہ" میں بھی ایک جانا پہچانا مانوس ذائقہ محسوس ہوتا ہے اور "دشت ریگ رواں" اور "رنج نایافت" بھی ہمارے ذوق اور پسند دونوں کو مطمئن

کرتے ہیں، پھر بعض مصرعوں میں بعض حروف کی صوتیات سے جو کام لیا گیا ہے وہ بھی ہمیں اچھا لگتا ہے اور پھر نظم کا مرکزی استعارہ یعنی غنچے کا آہستہ آہستہ کھلنا اور اس کے ساتھ نظم کے پورے موضوع کا تعلق ہمیں لطیف طور پر متاثر کرتا ہے، چنانچہ نظم کا یہ حصہ ہمیں کئی طرح آسودہ کرتا ہے، ہم اس میں جذباتی طور پر بھی شریک ہوتے ہیں اسے نفسیاتی طور پر بھی قبول کرتے ہیں۔ اور اس سے جمالیاتی طور پر بھی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اب اس کے متقابلہ پر بشارت کا دوسرا حصہ دیکھئے۔

جب برہنہ تہی دست شاخیں سیہ ہو چکیں
اور ان کی رگوں میں نمی کا نشان تک باقی نہ رہا
نو درختوں کی پر نوچنے والی
جابر ہواؤں کے ناخن
سمٹ کر کہیں نرم پنجوں میں گم ہو گئے
منجمد تال میں
چادر برف پر خال خال
نیلے پانی کے بلور حلقے
درخشندہ آنکھوں کے مانند بیدار ہونے لگے
اور پگھلتی ہوئی برف کے ہاتھ سے
چار جانب کناروں کا دامن
رفتہ رفتہ وہ تال آئینہ بن گیا
خشک شاخوں کی پوروں پہ
خوابیدہ آنکھوں کی گرہیں کھلیں
تو اچانک ہوئیں
کونپلوں کی لویں
نرم کلیوں کی شمعیں
بہاروں کی پیغامبر
پھر اچانک

کہیں لو کے ہاتھوں نے غنچے بھینچے
کہیں آندھیاں محوِ غارت ہوئیں
جا بجا ڈالیاں پھڑ پھڑا کر گریں۔
بارہا ہم نے دیکھا
بہاروں کے آنے سے پہلے
بہاریں اجاڑیں گئیں
اب کہ پھر آ رہی ہے بہار
پھر بشارت سے ڈرتا ہے دل
غنچے کھول آنکھ رک رک کے کھول
کھل پہ آہستہ آہستہ کھل

نظم کا یہ حصہ پہلے حصے سے دو طرح مختلف ہے۔ یہ پابند ہیئت کے بجائے آزاد نظم کی صورت میں لکھا گیا ہے۔ پہلے حصہ میں وزن، آہنگ، قافیے اور جانی پہچانی شعریات کا استعمال ہوا تھا۔ دوسرے حصے میں پرانی شعریات کی جگہ نئی شعریات نے لے لی ہے وزن اور آہنگ اس میں بھی موجود ہے۔ مگر نظم کی ہیئت بدل جانے کی وجہ سے اس کا اثر بھی بدل گیا ہے۔ قافیہ جو پہلے حصہ میں معنوی اور لفظی حسن کا جادو جگا رہا تھا اس حصہ نظم میں غائب ہو گیا اس میں بہت خوبصورت امیجز کا استعمال ہوا ہے مگر وہ "رنج نایافت سینے کی سل" جیسی مانوس تشبیہات سے مختلف ہے۔ اس کے ساتھ ہی نظم کے اس حصہ میں وہ انسانی عناصر بھی چھپ گئے ہیں جنہیں ہم نے نظم کے پہلے حصہ میں دیکھتے ہی پہچان لیا تھا۔ نظم کے اس حصے میں ہم اس انسان سے براہِ راست دوچار نہیں ہوتے، اس کا جذبہ، اس کا احساسِ شکست اس کی مایوسی، اس کی کشمکش جو پہلے حصے میں کسی وضاحت کی محتاج نہیں تھی۔ اب دھندلی ہو کر محتاجِ تشریح ہو گئی ہے ممکن ہے کہ پہلے حصہ کی مدد سے ہم اس حصہ میں بھی اسے آسانی سے ڈھونڈ لیں۔ لیکن نظم کے اس حصہ کو پہلے سے الگ کر کے دیکھا جائے تو شاید ان انسانی عناصر کی دریافت اور زیادہ مشکل ہو جائے، ایک اور بڑی تبدیلی اس حصہ میں یہ ہوئی ہے کہ پہلے حصے میں ہماری توجہ صرف شعریات پر مرکوز نہیں تھی۔ ہم نظم کے مواد اور اس کی شاعرانہ خوبیوں سے بیک وقت لطف لے رہے تھے، لیکن دوسرے حصے میں نظم کے مواد سے ہمارا تعلق پہلے جیسا نہیں

رہا۔ اب ہم اس کے مواد میں جذباتی اور نفسیاتی وابستگی کے بغیر صرف اس کی شاعرانہ خوبیوں کو دیکھتے ہیں کیونکہ وہ مواد جو پہلے حصے میں ہماری توجہ کو اپنی طرف کھینچ رہا تھا اب ہمیں اتنی وضاحت سے دکھائی دینا بند ہو گیا ہے۔ اب ہم شاعرانہ خوبیوں پر زیادہ توجہ کر رہے ہیں اور خاص طور پر امیج کے حسن سے زیادہ متاثر ہو رہے ہیں۔ اب فرض کیجیے کہ نظم کے ان دونوں حصوں کو ہم الگ الگ پڑھتے ہیں۔ ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ دونوں حصوں کے بارے میں ہمارا جذباتی، نفسیاتی اور جمالیاتی رویہ بدلا ہوا ہے۔ بشارت کے ان دونوں حصوں کے بارے میں ہم اپنے محسوسات کا تجزیہ کریں تو اس سے مندرجہ ذیل نتائج حاصل ہوتے ہیں۔

(۱) پرانی شاعری میں ہیئت کا استعمال ہمیں جس طرح مانوس اور قابل قبول معلوم ہوتا ہے نئی شاعری میں نہیں معلوم ہوتا۔ بہت سے لوگ اسے کسی طرح قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتے ان میں سے کچھ لوگ جو اس سے مانوس بھی ہو گئے ، انہیں جب پرانی ہیئت میں کوئی زندہ اور تخلیقی چیز پڑھنے کو ملتی ہے تو انہیں اس میں اس درجہ کی نئی ہیئت والی شاعری سے زیادہ آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ جن لوگوں نے نئی ہیئت کو پوری طرح قبول کر لیا ہے۔ ان میں ذوق کی ایک ایسی بنیادی تبدیلی پیدا ہو گئی ہے جس کے بعد انہیں پرانی ہیئت میں لطف نہیں آتا گویا دوسرے لفظوں میں ہیئت کے استعمال کے بارے میں ہمیں معاشرہ میں تین قسم کے رویے ملتے ہیں۔ (۱) ایک رویہ ان لوگوں کا ہے جو نئی ہیئت کو ایک سرے سے ناقابل قبول سمجھتے ہیں (۲) دوسرا رویہ ان لوگوں کا ہے جو نئی ہیئت سے بھی لطف اندوز ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن پرانی ہیئت کو ترجیح دیتے ہیں یا اس سے زیادہ فطری طور پر لطف اندوز ہوتے ہیں۔ (۳) تیسرا رویہ ان لوگوں کا ہے جو صرف نئی ہیئت سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور ذوق کی ایک بڑی نمایاں تبدیلی کے نتیجہ میں پرانی ہیئت سے لطف اندوزی کی صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔

(۲) نئی شاعری کی شعریات پرانی شاعری کی شعریات سے مختلف ہے۔ نئی شاعری میں علامات، ذاتی سمبل، امیج، صوتی آہنگ کا استعمال اور تشبیہ و استعارے کی زبان پرانی شاعری کے مقابلے پر اتنی بدلی ہوئی ہے کہ ایک نئی دنیا معلوم ہوتی ہے۔ اس کے بارے میں بھی معاشرے میں تین رویے پائے جاتے ہیں۔

(۱) ان لوگوں کا رویہ جو نئی شعریات سے کسی طور پر بھی لطف اندوز نہیں ہو سکتے (۲) ان

لوگوں کا رویہ جو نئی شعریات سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں لیکن پرانی شعریات کو ترجیح دیتے ہیں یا اس سے زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں (۳) ان لوگوں کا رویہ جو نئی شعریات سے لطف اندوزی میں اتنے بند ہو گئے ہیں کہ پرانی شعریات سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔

(۳) نئی شاعری میں انسانی عناصر کے غائب ہو جانے یا کم ہو جانے یا پوری طرح نظر نہ آنے کے باعث یہ شاعری معاشرہ کی اکثریت کو سرد، بے جان، یا غیر دلچسپ معلوم ہوتی ہے۔ نئی شاعری کے بارے میں یہ رویہ معاشرہ کے وسیع تر حلقوں میں پایا جاتا ہے۔ (۲) ایک چھوٹا سا گروہ ان لوگوں کا ہے جو ان عناصر کے بغیر بھی اس شاعری سے لطف اندوزی کی صلاحیت رکھتے ہیں، لیکن جب انہیں کوئی تخلیقی فن پارہ ایسا مل جائے جس میں نئی شعریات بھی اور انسانی عناصر بھی تو وہ اسے اس فن پارہ پر ترجیح دیتے ہیں جس میں انسانی عناصر اس کی نسبت کم پائے جاتے ہیں یا بالکل نہ پائے جاتے ہوں۔ (۳) تیسرا رویہ ان لوگوں کا ہے جو انسانی عناصر کی موجودگی کو قبول نہیں کرتے۔ اور ایسے فن پارے کو جن میں یہ عناصر نمایاں طور پر پائے جائیں کمتر درجہ کی شاعری سمجھتے ہیں۔ (۴) اور شاید اکا دکا طور پر کچھ لوگ ایسے بھی پائے جاتے ہیں جو دونوں کی طرح شاعری سے مساوی طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں لیکن ان کا ہونا نہ ہونا معاشرے کے مجموعی رویہ پر اثر انداز نہیں ہوتا۔

اب ان تمام باتوں کا خلاصہ یہ نکلا کہ نئی شاعری یعنی اس کی ہیئت، اس کی شعریات انسانی عناصر کے بارے میں اس کا رویہ، یہ سب چیزیں اصلاً اس گروہ کے لوگوں سے تعلق رکھتی ہیں، جس کا ذکر میں نے "تیسرے رویہ" کے ضمن میں کیا ہے۔ چلئے چوتھے رویہ والوں کو بھی انہیں شامل کر لیں۔ دوسرے رویہ کے لوگ اس شاعری سے لطف اندوزی کے باوجود اس شاعری سے اس طرح وابستہ نہیں ہیں جس طرح تیسرے رویہ کے لوگ اور پہلے رویہ کے لوگ وہ ہیں جو اس شاعری کو تمام کمال مسترد کرتے ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس بحث کا میرے موضوع سے کیا تعلق ہے۔

نئی شاعری کے بارے میں ایک بات جو اس سے متعلق تمام تنقیدی ادب، مباحثوں، مذاکروں اور تقریروں میں بار بار کہی جاتی ہے اور جس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو یہ ہے کہ یہ شاعری پرانی شاعری کی روایت سے انحراف یا بغاوت کے طور پر پیدا ہوئی ہے۔ یہ بات بار بار کہے جانے کے سبب اتنی چکنی اور سپاٹ ہو گئی ہے کہ ہم اسے آنکھیں بند کر کے اس طرح استعمال

کرتے ہیں کہ اس سے نہ ہمارے ذہن میں کوئی ردعمل پیدا ہوتا ہے نہ سننے والوں اور پڑھنے والوں کے ذہن میں۔ اس طرح یہ بات یہ کہہ کر دراصل ہم یہ بالکل غور نہیں کرتے اس بات کے کیا معنی ہیں اس لیے ضروری ہے کہ پرانی روایت سے انحراف یا بغاوت کے اس گھسے پٹے فقرہ کا تجزیہ کر لیا جائے۔ پرانی روایت یا انحراف کے جو معنی میرے ذہن میں آتے ہیں وہ یہ ہیں (۱) پرانے وزن سے انحراف یا بغاوت (۲) پرانی شعریات سے انحراف یا بغاوت (۳) پرانی ہیئتوں سے انحراف یا بغاوت اور ان سب کے ساتھ (۴) پرانے مواد پرانے انسانی عناصر سے انحراف یا بغاوت نئی شاعری کے آغاز ہی سے اس میں انحراف یا بغاوت کے یہ چاروں پہلو موجود رہے ہیں۔ اور جوں جوں وہ آگے بڑھتی جاتی ہے ان چاروں معنوں میں پرانی روایت سے دور تر ہوتی جاتی ہے۔ اب کیا ان سب باتوں کو سمیٹ کر ہم یہ کہہ دیں کہ نئی شاعری اس نئے انسان کی شاعری ہے جو پرانے انسان اور پرانے معاشرے سے منحرف ہو گیا اس سے باغی ہو گیا ہے۔ اور شعر و ادب میں اپنا اظہار اس طرح کرنا چاہتا ہے کہ اس میں پرانے عناصر کی کوئی چیز باقی نہ رہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری اس نئے انسان کا جمالیاتی اظہار ہے جو اپنے ماضی سے منقطع ہو کر ایک ایسی دنیا کی تخلیق کرنا چاہتا ہے جس میں معاشرتی رشتوں کی شکلیں، اس کی اقدار و روایات، اس کے جذبات، افکار، حسیات بحیثیت مجموعی اس کے تمام تجربات اس دنیا سے مختلف ہوں جس میں ہم اور ہمارے آباؤ اجداد اب تک رہتے ہوئے آئے ہیں۔ نئی شاعری مختلف درجوں میں اس انسان کی شاعری ہے اور ماضی سے اس کے انقطاع کے مختلف سطحوں پر اس کا اظہار کرتی ہے۔ چنانچہ اب نئی شاعری کی نامقبولیت کے معنی یہ برآمد ہوئے کہ نئی شاعری جس نئے انسان کا اظہار کرتی ہے یا کرنا چاہتی ہے وہ ابھی ہمارے معاشرہ میں ایک قلیل اقلیت کے طور پر موجود رہے۔ اور جب تک اس معاشرہ میں کوئی ایسی بنیادی تبدیلی واقع نہیں ہوتی جو اسے ایک سرے سے اوپر سے نیچے تک بدل کر رکھ دے اور ماضی سے اس کے ہر رشتے کو توڑ کر اسے بالکل ہی نیا بنا دے۔ اس میں یہ گروہ ہمیشہ اقلیت ہی میں رہے گا۔ پھر کیا یہ ممکن ہے کہ کوئی انسانی معاشرہ اس طرح تبدیل ہو جائے؟ اور کیا تبدیلی ممکن ہونے کے ساتھ مستحسن بھی ہے؟ میرے خیال میں ایک معمولی سے معاشرتی امر واقعہ کا پیچھا کرتے کرتے اب ہم ایک ایسے مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں مجھے قلم رکھ دینا چاہیے اور غور کرنا چاہیے کہ اگر ایسا ہو گا تو ہمارے انفرادی اور اجتماعی وجود کے لیے اس کے کیا معنی ہوں گے؟

۵

شاعری تین چیزوں کا مجموعہ ہوتی ہے (۱) مواد (۲) ہیئت اور (۳) شاعر شعوری یا لاشعوری طور پہ شاعری سے جو کچھ سمجھتا ہے یعنی شاعری کا تصور - ان میں سے دو چیزیں یعنی مواد اور شاعری کا تصور شاعری کی داخلیت کا حصہ ہوتی ہیں جبکہ تیسری چیز یعنی ہیئت خارجی یا معروضی طور پر موجود ہے - اب جہاں تک شاعری کے تصور کا تعلق ہے - اس پہ ہم کبھی اور گفتگو کریں گے - اس مضمون میں ہم صرف مواد اور ہیئت اور پھر ان دونوں کے رشتے کے بارے میں کچھ سوچنے کی کوشش کرتے ہیں، ہم نے کہا ہے کہ مواد شاعر کی داخلیت کا حصہ ہوتا ہے۔ کیا یہ بات جس طرح داخلی شاعری کے مواد کے بارے میں کہی جا سکتی ہے اسی طرح شاعری کی نسبتاً زیادہ خارجی شکلوں کے بارے میں بھی درست مانی جا سکتی ہے مثلاً فردوسی کے شاہنامے کا مواد کیا اسی طرح داخلی ہے جس طرح حافظ کی غزل کا مواد؟ یا جن معنوں میں ہم میرؔ کی غزل کے مواد کو داخلی کہتے ہیں کیا اسی طرح میر انیس کے مرثیوں کے مواد کو بھی داخلی کہہ سکتے ہیں - ایک بات تو ظاہر ہے کہ مواد کی ان دونوں قسموں میں فرق ہے ۔ حافظ اور میرؔ کی غزل کا مواد ان معنوں میں داخلی ہے کہ وہ ان کے باطنی تجربات پر مشتمل ہے جبکہ فردوسی اور انیس کا مواد تاریخی یا اساطیری ہے ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ فردوسی اور انیس کا مواد بھی خارجی یا معروضی طور پر موجود ہے ۔ حالانکہ ہم نے یہ کہا تھا کہ مواد شاعر کی داخلیت کا حصہ ہوتا ہے ؟ اس بات میں کوئی شک نہیں ہے کہ فردوسی اور انیس کا مواد ایک مخصوص معنوں میں خارجی اور معروضی طور پر موجود رہے - یعنی رستم اور امام حسینؓ کے کردار اور ان کے ساتھ پیش آنے والے واقعات تاریخی یا اساطیری حیثیت رکھتے ہیں مگر اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی درست ہے کہ یہ کردار فردوسی اور انیس کی شاعری میں بالکل اسی طرح نہیں ہیں جس طرح تاریخ اور اسطورہ میں، ورنہ فردوسی کا شاہ نامہ اور میر انیس کے مرثیے منظوم تاریخ یا منظوم اسطور شاعری نہ ہوتے - انہیں جس چیز نے شاعری بنایا ہے وہ ان کے بارے میں شاعر کا داخلی رویّہ ہے - فردوسی کے تخیل نے رستم کے کردار کو ایک خاص شکل میں دیکھا ہے - اور اس کے ساتھ اس کے جذبات ایک خاص نوعیت سے وابستہ ہیں - ان معنوں میں رستم کا کردار ایک اسطوری کردار ہوتے ہوئے بھی فردوسی کے تخیل اور جذبات کی تخلیق ہے - فردوسی نے اسے جس طرح لکھا ہے - فردوسی ہی لکھ سکتا تھا - چنانچہ

فردوسی کا یہ دعویٰ درست ہے ؎

منش کردہ ام رستم داستان
وگرنہ یلے بود در سیستان

اب غالباً یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ شاعری کا مواد انتہائی خارجی شاعری میں بھی کس طرح شاعر کی داخلیت کا حصہ ہوتا ہے۔ بہر حال ہمیں یہ بات تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے کہ خارجی شاعری کا مواد ایک مخصوص معنوں میں داخلی ہوتے ہوئے بھی ان معنوں میں داخلی نہیں ہوتا جن معنوں میں مثلاً میرؔ کی غزل کا مواد داخلی ہے۔ دونوں میں داخلیت کے مدارج کا فرق ہے اور شاید نوعیتوں کا بھی۔ اب سوال یہ ہے کہ میرؔ کا مواد کن معنوں میں داخلی ہے اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ یہ میرؔ کے حد درجہ انفرادی تجربات پر مبنی ہے۔ یہ تجربات میرؔ اور صرف میرؔ کے ہیں اور میرؔ کے سوا وہ کسی کے نہیں ہو سکتے۔ دوسرے فردوسی کے تجربات سے مختلف طور پر اس میں ایک اور خصوصیت یہ موجود ہے کہ فردوسی اپنے تجربات سے واقف ہے جبکہ میرؔ کے تجربات میرؔ کے اندر موجود تو ہیں مگر یہ ضروری نہیں کہ میرؔ ان سے واقف ہو۔ ان میں سے بعض تجربات شعوری بعض نیم شعوری اور بعض بالکل لاشعوری ہیں۔ حتیٰ کہ میرؔ کو یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس کے کون سے تجربات اس کی غزل کی تشکیل میں حصہ لیں گے بعض اوقات وہ ان سے صرف اسی وقت واقف ہوگا جب وہ غزل کے تخلیقی تجربہ میں ظاہر ہو جائیں گے اور پھر یہ کوئی ضروری نہیں ہے یہ تجربات وہی تجربات ہوں جنہیں میرؔ اپنی زندگی میں شعوری طور پر اہم سمجھتا ہے لیکن یہ ممکن ہے کہ شعوری طور پر اہم سمجھے جانے والے تجربات تخلیقی عمل میں دب جائیں، یا معدوم ہو جائیں۔ جبکہ بعض ایسے تجربات اہمیت اختیار کر لیں جنہیں شعوری طور پر اہم نہیں سمجھا گیا ہے یا بالکل ہی نظرانداز کر دیا گیا ہے، یا جن سے شعوری طور پر بالکل ہی واقفیت حاصل نہیں ہوئی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ معلوم نیم معلوم، یا نامعلوم تجربہ تخلیقی عمل کے ذریعے کس طرح ایک فن پارہ کی شکل اختیار کرتا ہے۔ مواد جیسا بھی ہے شاعر کی داخلیت میں موجود ہے۔ ظاہر ہے یہ مواد ہیئت کے بغیر ظاہر نہیں ہو سکتا۔ شاعر اسے فن پارہ میں ظاہر کرنے کے لیے ہیئت کا استعمال کرتا ہے جو فنکار اور اس کے داخلی تجربہ سے الگ معروضی طور پر وجود رکھتی ہے۔ اس ہیئت کے بغیر داخلی تجربہ خارجی شکل اختیار نہیں کر سکتا، یعنی معروضی طور پر وجود میں نہیں آ سکتا۔ مثلاً ایک شاعر جب غزل کہتا ہے تو اس کا

داخلی تجربہ اس کے اندر موجود ہوتا ہے۔ لیکن غزل کی ہیئت اس کے باہر وجود رکھتی ہے۔ وہ اپنے داخلی تجربہ کو غزل کی ہیئت کے ذریعے وجود میں لاتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے اور یہ ایک اہم بات ہے کہ غزل کی ہیئت ہی کے ذریعے وہ تجربہ وہ شکل اختیار کرتا ہے جسے ہم غزل کہتے ہیں۔ داخلی تجربہ بجائے خود غزل نہیں ہوتا اور نہ اپنی کوئی متعین شکل رکھتا ہے، غزل کی ہیئت اختیار کر کے ہی وہ غزل کہلاتا ہے اور غزل کی صورت میں وجود میں آتا ہے۔ مجھے افسوس ہے کہ میرے اس بیان میں اظہار کی ایک مجبوری حائل ہو گئی ہے۔ میں نے یہ بات اس طرح کہہ دی ہے جیسے شاعر کا داخلی تجربہ اس کے تخلیقی عمل سے الگ کہیں موجود ہے جسے وہ غزل کی ہیئت میں بند کر دیتا ہے جبکہ جو بات میں کہنا چاہتا ہوں وہ اس سے مختلف ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ داخلی تجربہ تخلیقی عمل اور ہیئت سے الگ اور کہیں رکھا ہوا ہے جسے گیہوں کی طرح ایک بوری میں ڈالتا ہے، بلکہ ہیئت اور تخلیقی عمل کی یکجائی ہی وہ صورت ہے جس میں داخلی تجربہ تشکیل پا رہا ہے۔ تخلیقی عمل کی بیداری نے شاعر کے اندر ایک ایسا تحرک پیدا کر دیا ہے جو بجلی کے کرنٹ کی طرح ہیئت کے تار سے ملتے ہی برسر عمل آ گیا ہے اور بلب کے روشن ہونے کی طرح فن پارہ کے وجود میں آنے کا سبب بن رہا ہے۔ یہ مثال بھی جیسا کہ ظاہر ہے ناقص ہے کیونکہ فن پارہ اگر بلب ہے اور ہیئت تار اور تخلیقی عمل بجلی کا کرنٹ تو پھر داخلی تجربہ کیا ہے؟ ذہنی الجھنوں کو دور کرنے کی کئی کوششوں کے باوجود میں ابھی تک اس کے تعین میں کامیاب نہیں ہو سکا۔ صورت حال اگر یہ ہوتی ہے کہ شاعر خود لازمی طور پر اپنے داخلی تجربہ سے واقف ہوتا تو ہم اسے آسانی سے ایک نام دے دیتے مگر ہم اوپر کہہ چکے ہیں کہ شاعر کا خود اپنے تجربہ سے واقف ہونا لازمی نہیں ہے۔ بہت سے تجربات نیم شعوری اور لاشعوری بھی ہوتے ہیں اور جو چیز شعور سے خارج ہے اس کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ "ہے" ایک طرح کی زبردستی سے کام لینا ہے۔ فن پارے میں جو تجربات ظاہر ہوتے ہیں وہ "ہے" کہلانے کے اس وقت مستحق ہیں جب وہ فن پارہ میں ظاہر ہوتے ہیں۔ فن پارے میں صورت پذیر ہونے سے پہلے شعوری علم کے بغیر ان کے ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں کوئی حکم لگانا اندھیرے میں تیر مارنے کے مترادف ہے۔ بہرحال اس دقت کو دور کرنے کے لیے میں ایک علامت کا سہارا لیتا ہوں۔ شاعر کا داخلی تجربہ الف ہے جو فن پارہ کے ظہور میں آنے سے پہلے نامعلوم ہے۔ اس کے مقابلے پر ہم ہیئت کو ب کی علامت سے ظاہر کرتے ہیں۔ اب داخلی تجربہ اور ہیئت کے ملنے سے جو چیز

وجود میں آتی ہے۔ وہ ب۔ ا نہیں ہے۔ بلکہ ایک تیسری وحدت جس میں ا بھی موجود ہے اور ب بھی لیکن جو بجائے خود ان دونوں سے الگ ایک ایسی اکائی کی حیثیت رکھتی ہے جس سے نہ الف کو الگ کیا جا سکتا ہے۔ نہ ب کو وہ دونوں کا مجموعہ بھی ہے۔ اور ان سے کچھ زیادہ بھی ہے۔ دراصل وہ ایک تیسری ہی اکائی ہے جسے ہم نہ ا سے ظاہر کر سکتے ہیں نہ ب سے۔ نہ دونوں کے مجموعہ ب + ا سے بلکہ اس کے لیے ہمیں ایک تیسری علامت استعمال کرنی پڑے گی یعنی ج۔ اب اس مساوات میں ا اور ب معلوم ہے جبکہ ج نامعلوم ہے اور ا اور ب کے اتحاد کے ذریعے ایک تیسری وحدت ج میں ظاہر ہوا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیقی عمل کے بروئے کار آنے پر ہم صرف ایک چیز سے واقف ہوتے ہیں یعنی ہیئت سے اور تخلیقی عمل کے مکمل ہو جانے کے بعد ایک اور چیز سے واقف ہو جاتے ہیں۔ یعنی فن پارے سے۔ داخلی تجربہ ہمارے لیے اتنا ہی وجود رکھتا ہے جتنا وہ فن پارہ میں ظاہر ہوا ہے۔ یہ مطلب ہے میرے اس بیان کا کہ داخلی تجربہ ہیئت ہی کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ اب آئیے مسئلہ کے ایک اور پہلو پر گفتگو کریں۔

ایک فن پارہ میں جو چیز فن پارہ کی حقیقت یا ماہیت کو متعین کرتی ہے وہ اس کا مواد ہے یا ہیئت؟ یعنی مثال کے طور پر ہم غزل کو اس کے مواد کی بناء پر غزل کہتے ہیں یا ہیئت کی بناء پر اقبال کی غزل کا مواد میر کی غزل سے بہت مختلف ہے، لیکن مواد کے اس اختلاف کے باوجود ہم دونوں کو غزل کہتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اقبال اور میر کے مواد کے اختلاف کے باوجود ان دونوں میں جو چیز مشترک ہے وہ غزل کی ہیئت ہے۔ اس لیے غزل کی ماہیت یعنی وہ شے جو غزل کو غزل بناتی ہے غزل کی ہیئت ہے۔ غزل کا مواد نہیں ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس بات سے ابھی بہت کم لوگوں کو اختلاف ہوگا لیکن ان مقدمات سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ شاید بہت سے لوگوں کو قابل قبول نہ معلوم ہو۔

ہم نے ابھی کہا تھا کہ فنکار کا داخلی تجربہ ہیئت کے ذریعے وجود میں آتا ہے جو اس داخلی تجربہ کے برعکس خارجی یا معروضی طور پر موجود ہوتی ہے۔ یہ تو ہوئی ایک بات۔ دوسری بات جو ہم نے کہی وہ یہ تھی کہ فن پارہ کی ماہیت کا تعین اس کے مواد سے نہیں اس کی ہیئت سے ہوتا ہے۔ ان دونوں باتوں کو ملا کر جو کم سے کم اختلافی بات کہی جا سکتی ہے وہ یہ ہے کہ ہیئت مواد پر مقدم ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہیئت ہی وہ شے ہے جو مواد کو فن پارہ کی شکل میں وجود عطا کرتی ہے۔ اس لیے میں کبھی کبھی کہا کرتا ہوں کہ ایک فن پارہ میں ہیئت کی حیثیت فاعلی

اصول Passive کی ہوتی ہے جبکہ مواد انفعالی اصول Active Principle

کی حیثیت رکھتا ہے۔ اب معلوم نہیں کہ اس بات کا ہماری مابعدالطبیعیات Principle

سے بھی کوئی تعلق ہے یا نہیں! بہر حال جب ہم مختلف فن پاروں کو ان کی ہیئت کی بنا پر شناخت کرتے ہیں۔ مثلاً غزل، مثنوی، رباعی وغیرہ تو اسی حقیقت کا اظہار کرتے ہیں کہ ہر فن پارہ کی ماہیت اس کی ہیئت سے متعین ہوتی ہے۔

اب اس مختصر سی بحث سے دو اہم نتائج برآمد ہوتے ہیں (۱) فنکار کا مواد یعنی اس کا داخلی تجربہ اس کی شخصی اور انفرادی چیز ہوتا ہے جبکہ ہیئت غیر شخصی اور معروضی چیز ہے فنکار کے داخلی تجربہ سے بالکل آزاد طور پر وہ خارج میں وجود رکھتی ہے اور خود اپنے قوانین کے تابع ہے۔ مثلاً رباعی میں ہم اس کے مواد (خیال، جذبہ، احساس وغیرہ) سے قطع نظر یہ دیکھتے ہیں کہ چاروں مصرعے رُباعی کے اوزان میں باہم وگر مربوط ہیں یا نہیں اور چوتھا مصرعہ کلائمکس بناتا ہے یا نہیں اور اسی طرح غزل میں قافیہ اور ردیف کی بیٹھک اور الفاظ کا دروبست وغیرہ۔ کوئی فنکار جب کسی ہیئت کو اپنے داخلی تجربہ کی اندرونی اور بیرونی تشکیل کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ اس ہیئت کے قوانین کی مطابقت کے ذریعہ ہی اپنے مقصد میں کامیاب ہوتا ہے اور یہ مقصد صرف ابلاغ نہیں ہے۔ بہت سے فن پارے جن کا ابلاغ نامکمل ہے ناکام فن پارے ہو سکتے ہیں اور اس کے برعکس ایسے فن پارے جن کا ابلاغ واضح نہیں ہے بہتر فن پارے ہو سکتے ہیں۔ شاید ہم یہ کہیں کہ ابلاغ کے ساتھ جمالیاتی اہتزاز پیدا کرنا بھی فن کے مقصد کا تعین کرتا ہے یعنی ابلاغ جمالیاتی لُطف اندوزی کے ساتھ۔ اب سوال یہ ہے کہ جمالیاتی لطف اندوزی کس چیز سے پیدا ہوتی ہے۔ بحث میرے مقصد سے بہت دور جا پڑے گی۔ اس لیے مختصر طور پر صرف اتنا عرض کرتا ہوں کہ فن کے وہ اصول جن سے بغاوت کا چرچا آج کل اتنا عام ہے کہ اسکولوں کے لڑکے بھی ارسطو کے خلاف تقریر کرتے ہیں اسی جمالیاتی لطف اندوزی کے اصول ہیں جو صدیوں کے اس تجربہ پر مبنی ہیں کہ انسانی ذہن کو ایک فن پارہ میں کس چیز سے لطف محسوس ہوتا ہے۔ میں ان کی تجرباتی اہمیت کو واضح طور پر ظاہر کرنا چاہتا ہوں تاکہ اس حقیقت کو بیان کر سکوں کہ فن کے اصول کوئی ایسے جابرانہ قوانین نہیں ہیں جو خارج سے فن پارہ پر عائد کر دیئے گئے ہوں بلکہ خود فن پارہ کی جمالیاتی ماہیت کا ایک ناگزیر اقتضا ہیں جب کوئی فن کار کسی فنی اصول سے روگردانی اختیار کرتا ہے تو

وہ یہ خطرہ مول لیتا ہے کہ شاید وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہ ہو۔ یعنی یا تو وہ جمالیاتی اہتزاز پیدا کرنے میں ناکام ہو جائے یا ابلاغ اتنا الجھ جائے کہ جمالیاتی اہتزاز کا سوال ہی پیدا نہ ہو۔ بڑے فن کار اگر کسی اصول کو توڑتے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ وہ اپنے مقصد سے روگرداں ہو گئے ہیں۔ بلکہ یہ ہوتا ہے کہ انہوں نے جمالیاتی اہتزاز کا کوئی نیا اصول دریافت کر لیا ہے۔ ان معنوں میں مسلم فنی اصولوں سے انحراف کے معنی ایک بہت بڑی ذمہ داری کو قبول کرنے ہیں۔ یعنی کسی خود دریافت کردہ طریقہ کار کے ذریعہ جمالیاتی اہتزاز پیدا کرنا۔ اس کے برعکس فنی اصولوں سے انحراف جو جمالیاتی اہتزاز پیدا کرنے میں کامیاب نہ ہو صرف ایک ایسی بغاوت ہے جو فن کو اس کے اولین مقصد سے محروم کر دیتی ہے۔ بہر حال جمالیاتی اصولوں کے مطابق فن پارہ کے وجود میں آنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ایک شخصی اور انفرادی تجربہ اب شخصی اور انفرادی شئے نہیں رہا۔ اب وہ ایک ایسی معروضی چیز ہے جس میں دوسرے بھی شریک ہیں۔ اور یہ شرکت جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، ابلاغ کی شرکت بھی ہے اور جمالیاتی لطف اندوزی کی شرکت بھی۔ چنانچہ ہیئت ایک ایسی شئے ہے جس کے ذریعہ فن کار اپنے داخلی تجربہ میں لطف اندوزی کی شرط کے ساتھ دوسروں کو شریک کرتا ہے۔ اس لیے ہیئت ہمیشہ اجتماعی ملکیت ہوتی ہے اور ایک ایسے پل کی حیثیت رکھتی ہے جس کے بغیر نہ فن کار داخلی تجربہ دوسروں تک پہنچ سکتا ہے۔ نہ دوسرے جمالیاتی طور پر اس سے محظوظ ہو سکتے ہیں یعنی فن پارہ وجود میں نہیں آ سکتا۔ اب ہر معاشرہ میں اپنی فنی ہئیتیں ہوتی ہیں جن کے ذریعے اس معاشرہ کے فن کار اپنا رشتہ اس معاشرہ سے قائم کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح کسی معاشرہ کے لوگوں سے بات کرنے کے لیے اس کی زبان سیکھنی پڑتی ہے۔ اسی طرح فنی اظہار میں اپنا داخلی تجربہ جمالیاتی لطف کے ساتھ دوسروں تک پہنچانے کے لیے اس معاشرہ کی فنی ہیئتوں کو استعمال کرنا پڑتا ہے۔ اس بات کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے کسی معاشرہ میں فن کی ضرورت صرف اس کے فنکاروں کا مسئلہ نہیں ہوتی، یعنی صرف ایسا نہیں ہوتا کہ فنکار اپنا رشتہ معاشرہ سے قائم کرنے کے لیے فن کا استعمال کرے جبکہ معاشرہ کو اس کی ضرورت نہ ہو۔ معاشرہ کو بھی فن کی ضرورت ہوتی ہے معاشرہ فنکاروں کے ذریعے وہ چیزیں حاصل کرتا ہے، جو وہ صرف فن کے ذریعے حاصل کر سکتا ہے، اس کا مطلب یہ ہوا کہ کسی معاشرہ میں فنی ہیئتوں کا استعمال جہاں اس کے فنکاروں

کی ایک ضرورت ہے وہاں اس معاشرہ کی باطنی زندگی کا بھی یہی تقاضا ہے کہ فن کار ان ہیئتوں کو
استعمال کریں۔ یعنی ان کے ذریعے معاشرہ سے تعلق پیدا کریں۔ اور معاشرہ بھی ان کے ذریعے
فن کاروں سے تعلق پیدا کرے۔ اس طرح ہر معاشرہ میں اس کی فنی ہیئتیں دو رُخ رکھتی ہیں
ایک فنکار کی طرف دوسرا معاشرہ کی طرف۔ فنکار فنی ہیئتوں کے ذریعے معاشرہ سے
تعلق پیدا کرتا ہے۔ اور معاشرہ فن کاروں سے (۲) دوسری اہم بات جو اس بحث میں کلیدی
حیثیت رکھتی ہے یہ ہے کہ ہر معاشرہ میں اس کی فنی ہیئتوں کی ایک تاریخ ہوتی ہے۔ جس
میں اس معاشرہ کے فنکاروں کے تجربات ایک منجمد صورت میں معروضی طور پر موجود ہوتے ہیں
یہ تاریخ فنی تجربات کے مرکزی اور ذیلی دھاروں کا تعین کرتی ہے اور فنکاروں کی داخلی زندگی
کے ساتھ اس معاشرہ کی باطنی زندگی کو منکشف کرتی ہے۔ اس لیے جب کوئی فنکار کسی معاشرہ
کی مخصوص ہیئت کو استعمال کرتا ہے تو اس ہیئت کی پوری تاریخ اس کے پیچھے ہوتی ہے
جس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ اس ہیئت کا نیا فن پارہ اس کی تاریخ کے تمام فن پاروں کے
نظام کا ایک حصہ ہوتا ہے جو ان فن پاروں سے متاثر بھی ہوتا ہے اور انہیں متاثر بھی کرتا ہے
دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک مخصوص ہیئت میں کسی نئے فن پارے کے وجود میں
آنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس ہیئت کی تاریخ اس کے پیچھے بھی برسرِ عمل ہوتی ہے اور اس
کے ذریعے آگے بھی بڑھتی ہے۔ یوں ہیئت کی تاریخ کے ذریعے معاشرہ اپنی باطنی زندگی
کا سفر جاری رکھتا ہے اور اپنے ماضی، حال اور مستقبل کو زندہ طور پر ایک تسلسل میں قائم
رکھتا ہے۔ اب اگر کسی وقتِ واحد میں کسی معاشرہ کی مخصوص ہیئتیں مُردہ ہو جائیں یا استعمال
میں نہ لائی جائیں تو اس کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا کہ اس معاشرہ کا باطنی سفر منقطع
ہو گیا ہے۔ ماضی حال سے الگ اور مستقبل نامعلوم! اب غالباً ہماری بحث ایک ایسے
مقام پر پہنچ گئی ہے جہاں ہم نئی شاعری میں نئی ہیئتوں کے استعمال اور اس کے بارے میں
معاشرہ کے رویہ کو واضح طور پر سمجھ سکتے ہیں۔

کوئی فنکار جب کسی معاشرہ کی مخصوص ہیئتوں کو چھوڑ کر نئی ہیئت اختیار کرتا ہے
تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے داخلی تجربے کو خارجی شکل دینے کا عمل تو کر رہا ہے لیکن
ساتھ ہی اپنے تجربہ کو معاشرہ کے دوسرے فنی تجربات سے الگ کرنا بھی چاہتا ہے یوں وہ
صرف نئی ہیئت کے استعمال ہی سے اپنے آپ کو معاشرہ کی فنی تاریخ سے کاٹ کر ایک

ایسے جزیرے کی شکل دے لیتا ہے جو معاشرہ کے درمیان ہونے کے باوجود اس سے الگ تھلگ واقع ہو۔ ہم کہہ چکے ہیں کہ معاشرہ کے فنی تجربات اس کی باطنی زندگی اور جمالیاتی اظہار کے تسلسل کے سوا اور کچھ نہیں ہیں۔ اس لیے نئی ہیئت کے استعمال کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ نیا فنکار ایک طرف اپنے آپ کو معاشرہ کی باطنی تاریخ سے الگ کرنا چاہتا ہے اور دوسری طرف وہ فن پارہ کی معروضی قدر و قیمت یعنی ابلاغ اور جمالیاتی لطف آفرینی کے تقاضوں سے روگردانی کر رہا ہے۔ اب چونکہ معاشرہ کی زندگی کا انحصار ہی اس کی تاریخ کے تسلسل پر ہے۔ اس لیے معاشرہ لاشعوری طور پر اس خطرہ کو محسوس کر لیتا ہے۔ اور ہر نئی ہیئت کے آغاز پر ایک ایسی بے چینی اور بے اطمینانی کا اظہار کرتا ہے جس کا تجربہ ہم ۳۶ء کی تحریک سے اب تک کرتے آئے ہیں۔ نئی ہیئت کے استعمال کے معنی مستقبل میں ایک ایسی جست لگانے کے ہیں جس کا ماضی کے تجربات سے کوئی تعلق نہ ہو۔ یہ جست ایک طرف فنکار کو معاشرہ سے الگ کر کے اس کے فن کو معاشرتی نقطۂ نظر سے بے معنی بناتی ہے تو دوسری طرف معاشرہ کو فنکار سے محروم کر کے اُسے اس کی باطنی زندگی کے جمالیاتی اظہار سے روکتی ہے۔ نامناسب نہ ہوگا اگر میں یہاں اختصار کے ساتھ نئے شاعروں کے اس موقف کا تجزیہ کر دوں جو وہ اپنے تجربات کے دفاع میں اختیار کرتے ہیں۔ مثلاً جب کوئی نیا فنکار ابلاغ کی ضرورت سے انکار کرتا ہے تو اس کے کیا معنی ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے وہ صرف اتنی بات کہتا ہے کہ اس کا فن دوسروں کے لیے نہیں ہے۔ اس کے ساتھ جب وہ فنی اصولوں سے انحراف کی روش اختیار کرتا ہے تو اس کا رویّہ صرف یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ جمالیاتی لطف آفرینی کی شرط کو پورا نہیں کرنا چاہتا، یعنی دوسرے لفظوں میں وہ پھر یہی کہتا ہے کہ اسے اس بات کی کوئی پروا نہیں ہے کہ دوسرے اس کے فن پارہ سے لطف اندوز ہوتے ہیں یا نہیں۔ اب اس سے پہلے ہم کہہ چکے ہیں کہ فن پارہ کے معروضی طور پر وجود میں آنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اب دوسرے بھی اس میں شریک ہیں۔ نئے فنکار اپنے فن میں دوسروں کی شرکت سے انکار کر کے دراصل فن کی لازمی شرط ہی کو مسترد کرتے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ نئے شاعروں کے بعض انتہا پسندانہ رویوں کے باوجود کوئی فنکار بسلامتی ہوش و حواس ایسی شاعری کی تخلیق نہیں کرنا چاہتا جس کا دوسروں سے کوئی تعلق نہ ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو افتخار جالب اپنی نظموں کو چھاپنے کی زحمت گوارا نہ کرتے اور احمد ہمیش مشاعروں میں اپنی نظمیں سنانے نہ جاتے۔ ضد کی ہے اور بات مگر خو بری نہیں۔ کوشش ان بیچاروں کی یہی ہے کہ ان کی تخلیقات دوسروں تک پہنچیں اور وہ ان سے لطف اندوز ہو سکیں

اب سوال یہ ہے کہ نئے شاعروں کے انگور کھٹے ہو جانے کی وجہ کیا ہے جواب وہی ہے جو ہم نے اس مضمون کے آغاز میں عرض کیا تھا اس کا ایک بڑا سبب نئی ہیئت کا استعمال ہے جس کا ہمارے معاشرہ کے جمالیاتی اظہار سے تعلق ہے۔ نہ اس کی باطنی زندگی کے تسلسل سے۔

معاف کیجیے، بحث لمبی ہوتی جا رہی ہے اور بہت سی کہنے کی باتیں ابھی کہی نہیں گئیں۔ سوال یہ ہے کہ ان اعتراضات کے باوجود جو میں نے اپنے مضامین میں کئی رُخ سے کیے ہیں نئی ہیئت کا کوئی جواز ہے بھی یا نہیں؟ جواز میرے نزدیک صرف ایک ہے کہ معاشرہ میں ایک قلیل طبقہ ایسا پیدا ہو گیا ہے جو معاشرہ کی تاریخ سے الگ کچھ ایسے اثرات کا پیدا کردہ ہے جو ہمارے یہاں باہر سے آئے ہیں اور ہمارے تاریخی تسلسل سے الگ اس سے ایک بغاوت کے نتیجے میں پیدا ہوئے ہیں۔ یہ طبقہ اپنے داخلی تجربوں کے اظہار کے لیے ایک ایسا فن پیدا کرنا چاہتا ہے جو معاشرہ سے اس کی اجنبیت کی پیداوار بھی ہے اور اس کا سبب بھی۔ نیا فن اسی طبقہ کا فن ہے اور اسی وجہ سے معاشرہ میں نامقبول ہے۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر میری اس تمام گفتگو کا حاصل نئی شاعری کی مخالفت ہے (حالانکہ میں ایسا نہیں سمجھتا کیونکہ کسی چیز کو سمجھنے کی کوشش کرنا اس سے بنیادی ہمدردی کی بناء پر ہوگا نہ کہ اس کی مخالفت کی وجہ سے۔) تو کیا میں نئی شاعری کی مخالفت کر کے معاشرہ کی تبدیلی کی مخالفت کرنا چاہتا ہوں۔ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ مجھ پر یہ الزام بار بار لگایا گیا کہ میں معاشرہ میں ہر تبدیلی کا مخالف ہوں، اور خدا جانے معاشرہ کو پیچھے لوٹا کر کہاں لے جانا چاہتا ہوں۔ تغیر زندگی کی ایک ایسی حقیقت ہے جس سے میں اگر اندھا بھی ہوتا تو انکار نہ کرتا۔ سوال تغیر کا نہیں تغیر کی نوعیت کا ہے۔ زندگی میں ایک تغیر اس کے تسلسل میں واقع ہوتا ہے۔ میر کی غزل، حافظ کی غزل نہیں ہے۔ غالب کی غزل میر کی غزل نہیں ہے اور اقبال کی غزل غالب کی غزل نہیں ہے۔ حافظ سے اقبال تک یہ تبدیلی ایک تسلسل میں ہے جب میں یہ کہتا کہ ایک مخصوص ہیئت میں کسی نئے فن پارے کے وجود میں آنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس ہیئت کی تاریخ اس کے پیچھے بھی برسرِ عمل ہے اور اس کے ذریعے آگے بھی بڑھتی ہے تو اس کا مقصد اسی مسلسل تبدیلی کا اثبات کرنا تھا۔ اس کے برعکس نئی ہیئت ایک ایسی تبدیلی ہے جو اس تسلسل سے منقطع ہو کر عمل میں آئی ہے۔

اب غالباً میرے لیے یہ کہنا آسان ہو گیا ہے کہ اول تو میں کسی تبدیلی کا مخالف نہیں ہوں کیونکہ میرے نزدیک ہر تبدیلی ایک بڑے کائناتی نظام یا منصوبہ کا حصہ ہے جسے میں تقدیرِ الٰہی کہتا ہوں لیکن اگر کسی تبدیلی پر میں نے نکتہ چینی بھی کی ہے تو وہ تبدیلی ہے جو ماضی سے ہمارے مکمل انقطاع کو

ظاہر کرتی ہے کیونکہ ایسی تبدیلی کے ایک ہی معنی ہیں۔ تاریخ سے انکار ، جو میرے نزدیک تہذیب انسانی بلکہ خود حقیقتِ انسانی سے روگردانی کا مظہر ہے۔

(۶)

یونانی فنونِ لطیفہ اور دوسرے فنون کو ایک دوسرے سے الگ نہیں سمجھتے تھے۔ بلکہ ہر فن کو "صنعت" کے ایک ہی تصور کے نیچے رکھتے تھے اس لحاظ سے شاعر اور بڑھئی دونوں فن کار تھے، اور دونوں میں اس کے سوا اور کوئی فرق نہیں تھا کہ بڑھئی لکڑی سے اپنی چیزیں بناتا ہے جب کہ شاعر کے فن پارے لفظوں سے بنتے تھے اور لوہار لوہے سے اپنی چیزیں بناتا تھا جبکہ مصور رنگوں اور لکیروں سے کام لیتے تھے چنانچہ "آرٹ" کے معنی ہی "بنانے" کے تھے اور آرٹ کے کسی نمونے کو صرف ایک ہی معیار پر جانچا جاتا تھا، یعنی صنعت کے معیار پر۔ کوئی فن پارہ اچھا ہے۔ اس کے صرف یہ معنی ہوتے تھے کہ وہ اچھا بنایا گیا ہے۔ اچھی طرح بنایا گیا ہے۔ اس کے برعکس بُرا فن پارہ وہ سمجھا جاتا تھا جو صنعت کے لحاظ سے بُرا ہو۔ اس میں اخلاقی یا مذہبی یا "انسانی" معیارات شامل نہیں ہوتے تھے۔ ان معنوں میں فن پارہ صرف صنعت کے قوانین کے تابع ہوتا تھا اور انہیں کی بنیاد پر اچھا یا بُرا قرار دیا جاتا تھا، نہ کہ اخلاقی یا دوسرے اسباب کی بناء پر۔ مثلاً ایک تلوار فن کا اچھا نمونہ ہے اگر وہ اچھی تلوار ہے۔ اچھی تلوار وہ ہے جس میں تلوار کا جوہر موجود ہے۔ یعنی کاٹنے کی صلاحیت فن کار کا مقصد ایک ایسی تلوار بنانا ہے جو کاٹنے کی زیادہ سے زیادہ صلاحیت رکھتی ہو۔ یہی اس کے فن کی تکمیل ہے۔ یہ تلوار دوست کو کاٹتی ہے یا دشمن کو۔ اچھے کو کاٹتی ہے یا بُرے آدمی کو، یہ غیر متعلق سوال ہے۔ اس سے تلوار کی اپنی خوبی پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ بُری تلوار صرف وہ ہو گی جس میں کاٹنے کی صلاحیت موجود نہ ہو۔ یعنی جو تلوار سازی کے فن کا بُرا نمونہ ہو۔ اس لحاظ سے یونانیوں کے نزدیک فن نہ اخلاقی ہوتا تھا نہ خلافِ اخلاق۔ وہ "غیر اخلاقی" ہوتا تھا یعنی اخلاق کے معیار پر جانچا نہیں جا سکتا تھا۔ فن کے ان تصورات میں آج کل بہت تبدیلیاں ہو گئی ہیں۔ لیکن ذاتی طور پر میں ان تصورات کو درست سمجھتا ہوں اس لیے فن میرے نزدیک صنعت کے قوانین کے تابع ہے اور اسے ہم صرف فن کے معیارات ہی کے ذریعے جانچ سکتے ہیں، کسی اور طرح نہیں۔

لیکن اس کا یہ مطلب کسی طرح نہیں ہے کہ میں اخلاق اور فن کے درمیان کسی تعلق کا قائل

نہیں ہوں، یا اس بات کا حامی ہوں کہ ایک معاشرہ میں کسی بھی قسم کا فن پروان چڑھ سکتا ہے۔ فن معاشرہ پر گہرا اثر ڈالتا ہے، اس لیے معاشرہ فن کا خاموش تماشائی نہیں رہ سکتا، اور نہ اپنے فن کاروں کو اس کی اجازت دے سکتا ہے کہ وہ جس قسم کی چیزیں چاہیں بنائیں۔ اس کے برعکس میں فن اور معاشرہ کے گہرے تعلق کا قائل ہوں اور فن کے اخلاقی یا مذہبی یا انسانی عناصر کو کسی طرح بھی نظر انداز کرنے کے حق میں نہیں ہوں۔ مثلاً میں نے نئی شاعری پر جو یہ اعتراض کیا ہے کہ وہ ہمارے معاشرہ کے تاریخی، تہذیبی اور انسانی تسلسل کے انقطاع سے پیدا ہوئی ہے۔ یہ کوئی فنی اعتراض نہیں ہے۔ بلکہ خالص معاشرتی یا وسیع معنوں میں اخلاقی اعتراض ہے۔ ہر معاشرہ کو فن پر اس قسم کے معیارات عائد کرنے پڑتے ہیں تو کیا میری پہلی اور دوسری بات میں کوئی تضاد ہے؟ میرا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ یہ بات کہ ایک معاشرہ کس قسم کے فن کو پروان چڑھانا چاہتا ہے اس کا فیصلہ معاشرہ کو کرنا چاہیئے لیکن اک بار جب یہ فیصلہ ہو جائے تو پھر فن کو فن کے معیارات کے سوا اور کسی طرح نہیں جانچا جا سکتا۔ مثلاً پاکستان ایٹم بم بنائے یا نہ بنائے اس کا فیصلہ تو ہمارے معاشرہ کو کرنا چاہیے۔ لیکن ایٹم کو صرف ایٹم بم کی صنعت کے معیار سے جانچا جائے گا۔ اب آیئے ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ ان باتوں کا ہماری بحث کے موضوع سے کیا تعلق ہے؟

میں نے کہا تھا کہ نئی شاعری کی نامقبولیت ایک معاشرتی امر واقعہ ہے جس کا نئی شاعری کی جمالیاتی یا اخلاقی قدر و قیمت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ معاشرتی نامقبولیت کے معنی یہ ہیں کہ معاشرہ کسی وجہ سے نئی شاعری کے پیدا ہونے یا پروان چڑھنے کے خلاف ہے۔ یعنی معاشرہ نہیں چاہتا کہ ہمارے یہاں اس قسم کی شاعری کی جائے، اس کے جو بھی نفسیاتی، تہذیبی یا انسانی اسباب ہو سکتے ہیں ان میں سے چند پر میں نے اختصار کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ میرے خیال میں معاشرہ کو اس فیصلہ کا حق حاصل ہے، جب کہ دوسری طرف نئی شاعری کی موجودگی میں میں اپنے اس موقف پر قائم ہوں کہ اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کا فیصلہ اس کے فنی معیارات سے ہوگا نہ کہ اس کے بارے میں معاشرہ کے رویہ سے۔ اب خالص فنی نقطہ نظر سے میں نے نئی شاعری کے بارے میں دو باتیں کہی ہیں (۱) نئی شاعری، شاعری کی تاریخ میں پہلی بار ایک ایسے فن کا نمونہ پیش کرتی ہے جس کے پیچھے سے انسانی عناصر بالکل غائب ہو گئے ہیں یا کم ہو گئے ہیں یا صاف طور پر نظر نہیں آتے (۲) نئی شاعری کی شعریات ہماری پرانی شعریات سے بالکل مختلف ہے۔ یہ دونوں باتیں دور رس نتائج کی حامل ہیں۔ اس لیے ان کی جو وضاحت میں اب تک کر چکا ہوں اس سے آگے

بڑھاتے ہوئے کچھ اور باتیں کہنے کی کوشش کرتا ہوں۔

میرا پہلا مفروضہ یہ ہے کہ عوام فن سے اس طرح محظوظ نہیں ہوتے جس طرح خواص فن سے محظوظ ہوتے ہیں۔ فن سے لطف اندوزی کی جو صورت عوام میں موجود ہوتی ہے۔ وہ بیشتر اس کے انسانی عناصر کی تابع ہوتی ہے۔ عوام شاعری کے پیچھے شاعر کو دیکھتے ہیں۔ اس کے دکھ سکھ سے متاثر ہوتے ہیں اس کے غم اور خوشی میں شریک ہوتے ہیں اور فن سے ان کی لطف اندوزی کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر کے جذبات اور خیالات میں دلچسپی لے رہے ہیں۔ اس میں صدیوں کی تربیت کے نتیجے کے طور پر اگر فن کا احساس بھی پیدا ہو جائے تو وہ اس مواد پر اضافہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے برعکس خواص فن پارہ کے مواد سے زیادہ اس کی فنی خوبیوں سے متاثر ہوتے ہیں، اور صرف وہی جانتے ہیں کہ فن پارہ بطور ایک فن پارہ کے کیا حیثیت رکھتا ہے۔ پیارے قارئین آپ کو یاد ہوگا کہ میں نے اس بحث میں یہ بھی کہا تھا کہ فن پارہ میں انسانی عناصر سے زیادہ دلچسپی فن پارہ کی حقیقی قدر و قیمت سے لطف اندوزی کا راستہ روکتی ہے۔ چنانچہ عوام کبھی خالص فن سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔

نئی شاعری انسانی عناصر کو غائب کر کے یا کم کر کے فن کو زیادہ سے زیادہ خالص بنانا چاہتی ہے۔ اس لیے یہ اپنی ماہیت کے اعتبار سے خواص کی شاعری ہے۔ میں نے کہا تھا کہ نئی شاعری اپنی موجودگی ہی سے معاشرہ کو دو حصوں میں تقسیم کر دیتی ہے، ایک وہ حصہ جو نئی شاعری کو سمجھ کر اس سے لطف اندوز ہو سکتا ہے اور دوسرا وہ حصہ ہے جو نہ اسے سمجھ سکتا ہے نہ لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ عوام کو فن کی یہ بالادستی پسند نہیں۔ نئی شاعری میں نہ پرانی شاعری میں خاص طور پر جمہوری معاشروں میں تو عوام شعوری یا لاشعوری طور پر اسے اپنی توہین کے مترادف سمجھتے ہیں۔ اب یہاں میں ایک ایسی بات کہنا چاہتا ہوں جو کئی اعتبار سے نئی شاعری کے حق میں جاتی ہے۔ یہ شاعری اگر اپنے آپ کو قائم رکھنا چاہتی ہے تو لازمی طور پر اپنی فنی حیثیت کو برقرار رکھ کر ہی قائم رہ سکتی ہے لیکن کم و بیش پچھلے سو برس سے شاعری کا فن زوال پذیر ہے اور ہم ایسے معاشرہ میں رہ رہے ہیں جو شاعری کو بحیثیت ایک فن کے بھول چکا ہے۔ اس کا آغاز اسی وقت سے ہو گیا تھا جب پرانی شعریات کو رد کر کے کچھ لوگوں نے یہ کہنا شروع کیا تھا کہ شاعری میں اصل اہمیت جذبات کی ہوتی ہے۔ چنانچہ اس خیال کی پہلی قسط استعارہ و تشبیہات کے خلاف ردِ عمل کی صورت میں پیش کی گئی۔ اور شاعری میں "صنعت" کے خلاف ایک واضح رویّہ کا اظہار کیا گیا۔ مولانا حالی اس میں

پیش پیش تھے۔

اے شعر "دلفریب" نہ ہو تو غم نہیں
پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو "دل گداز" تو
"صنعت" پہ ہو فریفتہ عالم اگر تمام
یاں آئیو نہ "سادگی" سے اپنی باز تو

ان اشعار میں "دل فریبی" اور "صنعت" پرانی شعریات کی قدریں ہیں جن کے متقابل پر "دلگدازی اور سادگی" کے تصورات پیش کیے گئے ہیں۔ نثر میں حالی نے انہیں "سادگی" "جوش اور "اصلیت" قرار دیا ہے۔ اور شعر کی بنیاد اس کی "تاثیر" پر رکھی ہے جس کے معنی ہیں جذباتی اثر انگیزی۔ اب چونکہ اردو شاعری میں دل فریبی اور صنعت کا بہت زیادہ زور قصائد میں ظاہر ہوا تھا۔ اور تشبیہات اور استعارات کی کثرت سب سے زیادہ اسی صنعت میں پائی جاتی تھی۔ اس لیے سب سے پہلے مخالفت کا نزلہ قصیدوں پر گرا اور پھر اس کے بعد بیچاری لکھنوی شاعری پر خیر، مولانا تو اپنی طبیعت کے اعتبار سے "ابالی کھچڑی" کے لیے زیادہ موزوں تھے لیکن حیرت کی بات تو یہ ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد تک جن کی نثر تشبیہات و استعارات سے بھری پڑی ہے یہ کہنے پر مجبور ہوتے کہ شاعری اسے نہیں کہتے ہیں کہ استعاروں کے پروں پہ فر فر اڑتے چلے جاؤ۔ بہر حال فن کی اقدار سے انحراف اور اس کے بجائے حالی کے اصولوں پہ شاعری کی بنیاد رکھنے کا نتیجہ یہ نکلا کہ لوگ صرف "جذبات" ہی کو شاعری کہنے لگے اور جذبات بھی ایک مخصوص قسم کے یعنی وہ جذبات جنہیں لوگ آسانی سے پسند اور ہضم کر سکیں۔ مثال کے طور پر غم کے جذبات زیادہ مقبول ہوئے جبکہ نشاطیہ جذبات کم تر درجہ کی چیز سمجھے گئے اور شاعری سے بہت سے ایسے عناصر کو خارج کر دیا گیا جو شریف لوگوں کو قابل برداشت نہیں معلوم ہوئے۔ مثلاً وہ جذبات جو قصیدہ یا ہجو وغیرہ میں ظاہر ہوتے تھے۔ ایک مثال کے طور پر دیکھیے کہ قصیدہ پر یہ اعتراض کیا گیا کہ اس میں دوسروں کی جھوٹی تعریف کی جاتی ہے پھر اس کے ساتھ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا کہ تعریف کرنی ہے تو اپنی ہی کیوں نہ کی جائے۔ چنانچہ غالب کے بعض قصائد کو یہ کہہ کر سراہا گیا کہ اس میں بہادر شاہ کی بجائے غالب نے خود اپنی تعریف کی ہے۔ لیکن چند لوگوں کے جذبات اس سے بھی مختلف تھے انہوں نے اپنی تعریف کو بھی جذبات کی پسندیدہ فہرست سے خارج کر دیا اور "تعلّی" کو شعر کی قلمرو سے باہر کر دیا گیا۔ ہجو اس بنا پر معتوب ٹھہری کہ اس میں دوسروں کی برائی کی جاتی ہے اور

اس لیے طنز و مزاح اور کئی قسم کے دوسرے عناصر کو شاعری سے دیس نکالا مل گیا۔ مثنوی میں جنسی تجربات کا بیان اکثر مل جاتا تھا۔ وہ بھی پسندیدہ جذبات کی فہرست سے خارج ہو کر شاعری سے نکال باہر کیے گئے۔ یوں رفتہ رفتہ ایک ایسی شاعری نے رواج پایا جس میں ایک طرف فنی عناصر کم ہوتے چلے گئے تو دوسری طرف پسندیدہ جذبات کے اظہار نے شاعری سے ان انسانی عناصر کو بھی الگ کر دیا جو "پورے آدمی" میں پائے جاتے ہیں۔ شاعری کی یہی وہ سوسالہ روایت تھی جس کے خلاف نئی شاعری نے بغاوت کی۔ اب جہاں تک نئی شاعری کی اس بغاوت کا تعلق ہے۔ میں نئی شاعری کے لیے سراپا تحسین ہوں۔ نئی شاعری نے جہاں ہمیں یہ یاد دلایا کہ شاعری بہر حال ایک فن ہے وہاں دوبارہ ہمیں یہ بات بھی یاد دلائی کہ انسانی عناصر صرف پسندیدہ جذبات پر مبنی نہیں ہیں۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" میں میں نے کہا تھا کہ میرا جی کی شاعری پرانی روایت سے رشتہ توڑ دیتی ہے۔ اس کے یہی معنی تھے۔ یعنی ایک طرف شاعری کے فن کا احیا اور دوسری طرف "پورے آدمی" کی از سر نو دریافت کا عمل۔ بہر حال سو برس میں شاعری جس طرف بڑھ رہی تھی، چاہے وہ نظم کی شاعری ہو یا غزل کی شاعری، رومانی شاعری ہو یا ترقی پسند شاعری اس میں انسانی عناصر فنی عناصر پر غلبہ پاتے چلے گئے تھے۔ یہاں تک کہ ایسی شاعری کے نمونے بھی پیدا ہو گئے تھے جن میں صرف انسانی عناصر باقی رہ گئے تھے۔ باقی فنی عناصر نہ ہونے کے برابر تھے اور انسانی عناصر بھی ایک مخصوص قسم کے۔ اس مقابلے پر نئی شاعری، فنی شاعری کی بازیافت کے ایک نئے عمل سے پیدا ہوئی اور یہ نئی شاعری کا ایک ایسا امتیاز ہے جو اس سے کسی طرح چھینا نہیں جا سکتا۔ اب نئی شاعری میں انسانی عناصر کے غائب ہو جانے یا کم ہو جانے یا واضح طور پر نظر نہ آنے کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ یہ شاعری "انسانی عناصر" کے "فنی عناصر" پر غلبہ کے خلاف ردعمل کا اظہار کر رہی ہے۔

اب رہ گیا دوسرا سوال شعریات کا۔

پرانی شعریات سے نئے لوگوں کی بغاوت کو ہم اختصار کے ساتھ بیان کر چکے ہیں۔ یہ "صنعت کے خلاف جذبات" کی بالادستی میں ظاہر ہوئی تھی۔ نئی شاعری نے نئی "صنعت" کا آغاز کیا۔ اس اعتبار سے نئی شاعری کا یہ اقدام فن شاعری کے حق میں ایک نیک فال تھا لیکن بدقسمتی سے یہ نئی صنعت جن اصولوں سے مستعار لی گئی تھی۔ ان کی ہماری شاعری میں کوئی بنیاد نہیں تھی۔ یا اگر کوئی بنیاد بنتی تھی تو اس کو واضح نہیں کیا گیا۔ مثلاً نئی شاعری اگر صرف جذبات کی

بنیادی کی جانے والی شاعری کے برعکس علامات کا استعمال کرنا چاہتی ہے تو یہ بات وضاحت سے ظاہر نہیں کی گئی کہ وہ پرانی علامات سے استفادہ کرنے سے کیوں گریز کرتی ہے ——؟ شاید اس کے جواب میں بات کہی جائے کہ پرانی علامات نئی شاعری کے لیے موزوں نہیں ہیں اور یہ بات پرانی شعریات کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ پرانی شعریات نئی شاعری کے لیے کیوں موزوں نہیں ہے۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ شعریات کا مقصد اگر فنی یا جمالیاتی اہتزاز پیدا کرنا ہے اور پرانی شعریات صدیوں تک اس مقصد کو پورا کر چکی ہے تو اب کیوں نہیں کر سکتی؟ اور تیسرا سوال یہ ہے کہ شاعری یا کسی بھی فن کا فن ہونا ضروری ہے، یا نیا اور پرانا ہونا۔ یہ سوالات اٹھا کر میں نئے شاعروں اور ان کے حامیوں سے کسی مطلوبہ جواب کی توقع نہیں رکھتا، لیکن یہ بات سوچنے کی ہے کہ نئے شاعروں نے ان سوالات پر غور کیوں نہیں کیا۔ بلکہ غور کرنا دور کی بات ہے یہ سوالات ان کے ذہن میں پیدا ہی کیوں نہیں ہوتے۔ دراصل نئی شاعری کی اولین بدنصیبی نئے شاعروں کے سو فیصدی تقلیدی ذہن سے پیدا ہوئی کہ نئے شاعروں نے نئی شعریات مغرب کی نئی شعریات سے مستعار لی اور یہ دیکھے بغیر کہ اس کا کوئی رشتہ ان کے معاشرہ یا روایت سے قائم بھی ہو سکتا ہے یا نہیں اسے کچے پکے طور پر استعمال کرنا شروع کر دیا۔ اس کے پیچھے ایک اس سے بھی بڑی بدنصیبی یہ تھی کہ یہ لوگ اپنی شاعری کی روایات اور اس کی شعریات سے بالکل ناواقف تھے بجز ناواقفیت بجائے خود اتنا بڑا الزام نہیں ہے۔ ضرورت محسوس ہو تو ناواقفیت واقفیت میں بدلی جا سکتی ہے۔ ناقابل معافی جرم یہ ہے کہ واقفیت کی ضرورت کو محسوس بھی نہیں کیا گیا۔ غور سے دیکھا جائے تو اس سے پیچھے یہ مخصوص ذہنیت کام کرتی نظر آتی ہے کہ جو چیز پرانی ہے وہ صرف پرانی ہونے کی بنا پر انکار رفتہ یا ناقابل توجہ ہے ان معنوں میں نئے شاعروں اور نئی شاعری کے حامیوں نے اپنی ایک اتنی بڑی ذمہ داری سے گریز کیا جس کی ایک سزا انہیں معاشرہ کی بے اعتنائی اور مخالفت کی صورت میں برداشت کرنی پڑی اور دوسری سزا خود اس شاعری کی سطحی تقلید پرستی میں ظاہر ہوئی۔ ان کے لیے یہ بات کافی تھی کہ یہ بزعم خود نئی مغربی شعریات کی نقل میں شاعری پیدا کر رہے ہیں، اور ان کے لیے بالکل ضروری نہیں ہے کہ وہ اپنے تجربات کو اپنی پرانی شعریات کے مقابلہ پر دیکھیں۔ اس سے استفادہ کریں اور اس میں نئی روح پھونکیں۔ اس کے زندہ حصوں کو اس کے مردہ حصوں سے الگ کریں۔ اور اس سب کے باوجود اگر اس سے اختلاف

کریں تو یہ بیان کر اختلاف کریں کہ پرانی شعریات کیا ہے۔ اور کن اصولوں پر قائم ہے۔ میرا خیال ہے اگر ایسا ہوتا تو یہاں پرانی شعریات کی ایک نئی تفہیم کا دروازہ کھلتا اور ہم اپنی روایتی شاعری سے زیادہ صحت مندانہ رشتہ قائم کر سکتے۔ وہاں نئی شاعری کو بھی کسی طرح کے فائدے پہنچ سکتے۔ اقبال کی مثال ہمارے سامنے ہے اور ہم اقبال کی روایت کو آگے بڑھا سکتے تھے۔ اقبال کی شعریات کی تقلید کی صورت میں نہیں بلکہ پرانی شعریات کے بارے میں اقبال کے رویہ کی صورت میں۔

اپنے ایک پچھلے مضمون میں نئی ہیئت پر گفتگو کرتے ہوئے میں کہہ چکا ہوں کہ فنی اصول صرف ومحض جمالیاتی اہتزاز کے اصول ہیں جو صدیوں کے اس تجربہ پر مبنی ہیں کہ انسانی ذہن کو ایک فن پارہ میں کن چیزوں سے لطف محسوس ہوتا ہے۔ پرانی شعریات کی بنیاد بھی ہمارے معاشرہ کے مخصوص ذہنی تجربات پر ہے جو صدیوں تک کامیابی سے اپنا مقصد پورا کر چکی ہے۔ اس کے مقابلہ پر نئی شعریات کے تجربے ان معنوں میں اپنے مقصد کو پورا کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے ہیں کہ معاشرہ ان سے ذہنی اہتزاز حاصل کرنے سے قاصر رہا ہے۔ بلکہ اس کے برعکس وہ اہتزاز پیدا کرنے کے بجائے تنفر اور بے مزگی پیدا کرتے ہیں۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ معاشرہ نئی شعریات کے اصولوں سے ناواقف ہے۔ میں اس وجہ کو تسلیم کرنے کے لیے تیار ہوں بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر میں تو یہاں تک کہوں گا کہ معاشرہ کی تو بات ہی اور ہے خود نئے شاعر اور ان کے حامیوں کی بیشتر تعداد ان اصولوں سے اس طرح واقف نہیں ہے جس طرح واقف ہونا چاہیے چند سنی سنائی باتیں جو کچھ پیچے کے طور پر سمجھی گئی ہیں۔ اور چند گھسی پٹی اصطلاحیں جو ادھر اُدھر سے چھینی جھپٹ لی گئی ہیں نئے شاعروں اور ان کے حامیوں کا کل سرمایہ ہیں جنھیں وہ طوطے کی طرح دہراتے رہتے ہیں۔ میری اس تلخ کلامی کو معاف کیا جائے

لیکن نئی شاعری کی وہ ذمہ داری جو اس پر خود نئی شاعری اور اس کے ساتھ ہی اپنی پوری تہذیب اور پوری فنی روایت کی طرف سے عائد ہوتی ہے۔ اس کے پیش نظر مجھے نئے شاعروں اور ان کے حامیوں کی بیشتر تعداد کا رویہ کھلنڈرے بچوں کے رویہ سے زیادہ اہمیت کا حامل معلوم نہیں ہوتا۔ یہ ہوتی ایک وجہ لیکن شاید اس کی ایک اور وجہ یہ ہے کہ نئی شاعری کی نئی شعریات اپنے اجتماعی ذہن اور اس کے فنی رویوں اور اصولوں کو جانے بغیر استعمال میں لائی جا رہی ہے گویا کچھ قصور اگر معاشرہ کا ہے تو نئے شاعروں کا قصور اس سے زیادہ ہے

آخر میں ایک بات اور۔ عوام کی اس کمزوری کے باوجود جس کا ذکر میں اوپر کر چکا ہوں مانے

معاشرہ نے ایک ایسی شاعری پیدا کی جس میں انسانی عناصر اس حد تک موجود رہے کہ عوام اس سے دلچسپی لے سکیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی صدیوں کی تربیت کے نتیجہ میں فنی عناصر سے لطف اندوزی کا بھی کچھ نہ کچھ حصہ عوام تک پہنچا، چنانچہ اس بچی کھچی روایت کا اثر اب تک موجود ہے کہ ایک قافیہ یا ردیف کے اچھے اور برمحل استعمال پر مشاعروں کی چھتیں اڑ جاتی ہیں۔ ایسی شاعری ایک دن میں پیدا نہیں ہوتی، پھر اگر غور سے دیکھا جائے تو جس قسم کے انسانی عناصر ہماری شاعری میں موجود رہے ان کی نوعیت ان انسانی عناصر سے مختلف ہے جن کا استعمال ہمیں بعد کی رومانی یا سیاسی شاعری میں ملتا ہے۔ مثال کے طور پر قدیم اردو غزل کے انسانی عناصر بھی اس کی شعریات کی طرح متعین ہیں۔ اس مسئلہ پر غور کیا جائے تو عجیب نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ غزل کا روایتی محبوب اگر جفا پیشہ ہے تو اس کے کیا معنی ہیں؟ یہ تو نہیں ہو سکتا کہ سارے پتھروں کی طرح سخت محبوب پرانے شاعروں کے حصہ میں آ گئے ہوں۔ اور سارے جامنوں کی طرح گھل جانے والے محبوب نئے شاعروں کی جھولی میں گر گئے ہوں۔ عورتیں بہر حال پہلے بھی ہوتی تھیں۔ اور اب بھی ہیں اور مختلف مزاج رکھتی ہیں۔ پھر روایتی غزل میں ایک خاص قسم کا محبوب کیوں ملتا ہے؟ مجھے تو ایسا لگتا ہے جیسے قدیم شعریات نے اپنے مواد کو بھی شعریات کا ایک حصہ بنا دیا تھا۔ بہر حال اس معاشرہ نے عوام میں فنی لطف اندوزی کا ایک رجحان ضرور پیدا کیا۔ اس کے برعکس جب نئے لوگوں نے پرانی شعریات کو رد کیا تو اس کے ساتھ پرانے انسانی عناصر بھی رد ہونے شروع ہوئے اور ایک وقت ایسا آگیا جب پرانے انسانی عناصر کی جگہ نئے عناصر نے لے لی اور پرانی شعریات غائب ہو کر شاعری صرف جذبات کا اظہار بن گئی۔ اس شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے عوام کو فن سے لطف اندوزی کی بجائے صرف انسانی عناصر پر تکیہ کرنا پڑا۔ اور عوام میں فن سے لطف اٹھانے کا جو رجحان پیدا ہوا تھا وہ رفتہ رفتہ بالکل ہی معدوم ہونے لگا۔ نئی شاعری نے یہ انسانی عناصر بھی غائب کر دیے یا کم کر دیے یا واضح طور پر پیش کرنے کی بجائے چھپا دیے اور شعریات بھی بالکل ایک نئی قسم کی پیدا کر دی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ نئی شاعری میں کوئی ایسی بات بھی باقی نہ رہی جس سے معاشرہ کی اکثریت دلچسپی لے سکے۔ اب سوال یہ ہے کہ نئی شاعری معاشرہ سے اپنا تعلق قائم کرنا چاہتی ہے یا نہیں اور اگر قائم کرنا چاہتی ہے تو کیا نئی شعریات میں کوئی ایسی چیز موجود ہے یا اس میں پیدا کی جا سکتی ہے جو معاشرہ کے لیے فنی لطف اندوزی کا ذریعہ بن سکے۔ بس اسی سوال پر میں اس مضمون کو ختم کرتا ہوں اور چونکہ یہ اس سلسلہ کا آخری

مضمون ہے اس لیے اب تک کہی ہوئی خاص خاص باتوں کو اختصار کے ساتھ ایک بار پھر دہراتا ہوں

۱۔ نئی شاعری نامقبول شاعری ہے۔

۲۔ نامقبولیت نئی شاعری کی جوہری، لازمی اور دائمی صفت ہے

۳۔ نامقبولیت کے تین سبب ہیں (۱) نئی ہیئت کا استعمال (۲) نئی شعریات کا استعمال (۳) انسانی عناصر کا غائب ہو جانا۔ کم ہو جانا یا چھپ جانا۔

۴۔ نئی ہیئت کا استعمال ایک طرف معاشرہ کی باطنی زندگی کے تسلسل کے انقطاع کو ظاہر کرتا ہے تو دوسری طرف معاشرہ کی طرف فن کاروں کے باغیانہ انحراف کے رویہ کو ظاہر کرتا ہے۔

۵۔ نئی شعریات کا استعمال شاعری کے فن کو بحال کرنے کی ایک محدود کوشش ہے۔ مگر یہ بیشتر خام تقلیدی اور اجتماعی زندگی کی طرف ایک غیر ذمہ دارانہ لاتعلقی اور لاعلمی کے رویہ کو ظاہر کرتی ہے۔

۶۔ بحیثیت مجموعی نئی شاعری ایک ایسے طبقے کی شاعری ہے جو کچھ ایسے اثرات سے پیدا ہوئی ہے جو ہمارے اپنے نہیں ہیں اور یہ ایک انسان کی نشاندہی کر رہے ہیں جو نہ صرف اپنے معاشرتی، تہذیبی اور تاریخی تسلسل سے کٹ گیا ہے۔ بلکہ شاید پوری انسانیت کے اس تجربہ سے الگ ہو جانا چاہتا ہے جس میں اب تک جوہر انسانی نے اپنا اظہار کیا ہے۔

۷۔ یہ نیا انسان چونکہ تاریخی طور پر پیدا ہو گیا ہے، اس لیے نئی شاعری کی تنقید انسان کی تنقید ہے جو اپنے اظہار کے لیے نئی شاعری پیدا کر رہا ہے۔ یا پیدا کرنا چاہتا ہے۔

بشکریہ سیپ کراچی

سلیم احمد

ضربِ کلیم

شاعری یا فلسفہ

اقبال کے اردو کلام میں ضربِ کلیم واحد مجموعہ ہے جس پر ان کے مدّاح اور معترض دونوں متفق ہیں کہ یہ شاعری نہیں ہے۔ مدّاح اسے شاعری سے بلند قرار دیتے ہیں۔ اور معترض شاعری سے خارج، بات ایک ہی ہے۔ صرف ناک کو آگے پیچھے سے پکڑنے کا فرق ہے۔ لیکن اس آگے پیچھے کے فرق کا نتیجہ عموماً یہ نکلتا ہے کہ اقبال کے سادہ لوح مدّاح بالآخر خود شاعری کو گالیاں دینے لگتے ہیں۔ یہ عقیدت کی انتہا ہے۔ ظاہر ہے شاعری کا ایک طالب علم اس عقیدت کا احترام تو کر سکتا ہے مگر اس کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ البتہ ضربِ کلیم کے معترضوں سے تفصیلی بات کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ کیونکہ ظرف کی کوتاہی کے باوجود ان کا پیمانہ بہر حال شاعری ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ضربِ کلیم میں مجرد خیالات پیش کیے گئے اور مجرد خیالات سے شاعری نہیں پیدا ہوتی۔ ایک نسبتاً جدید تر طبقہ جو ابھی تازہ تازہ "جدیدیت" پر ایمان لایا ہے۔ ضربِ کلیم کے شاعری نہ ہونے کی وجہ یہ بتاتا ہے کہ اس میں امیجری نہیں ہے۔ اس کے علاوہ ایک قابلِ ذکر گروہ (تعداد کے اعتبار سے) ایسے لوگوں کا ہے جو ضربِ کلیم کو اس لئے شاعری تسلیم نہیں کرتا کہ وہ خشک ہے اور اس میں تغزل نہیں پایا جاتا۔ قبل اس کے کہ میں ضربِ کلیم کی شاعری پر اپنی طرف سے کچھ کہوں۔ ضروری سمجھتا ہوں کہ ان خیالات کی حقیقت ... معروضیت کے ساتھ غور کر لیا جائے۔

ضربِ کلیم کو اقبال نے عصرِ حاضر کے خلاف اعلانِ جنگ قرار دیا ہے اور مغربی تہذیب کے مرکزی تصورات پر کڑی تنقید کی ہے۔ جہاں تک تنقید کا تعلق ہے وہ غلط بھی ہو سکتی ہے اور صحیح بھی لیکن اعلان

جنگ کی ترکیب بجائے خود کسی مجرد خیال کو نہیں بلکہ جذبہ کو ظاہر کرتی ہے اور جذبہ بھی گھٹا ہوا یا ڈھکا چھپا نہیں بلکہ ایسا جذبہ جو اپنے اثبات سے کسی طرح بھی خائف نہیں ہے۔ اب سرورق کو پلٹیے اور فہرست مضامین سے نظموں کے چند عنوانات دیکھیے۔ تن بہ تقدیر' ایک فلسفہ زدہ سیدزادہ کے نام۔ مسلمان کا زوال۔ تنکر و شکایت۔ افرنگ زدہ۔ شکست۔ قم باذن اللہ۔ کیا یہ ایسی نظموں کے عنوانات ہو سکتے ہیں جن میں صرف مجرد خیال پیش کیا گیا ہو؟ ضرب کلیم کے پہلے صفحہ پر فرماں روائے بھوپال کے نام جو انتساب درج ہے اس کا پہلا شعر ملاحظہ کیجئے ۔

زمانہ با امم ایشیا چہ کرد و کند   کسے نہ بود کہ ایں داستاں فرو خواند

یہ "کسے نہ بود" کا ٹکڑا دیکھا آپ نے۔ کیا یہ مجرد خیال ہے؟ اس کے بعد "تمہید" پر نظر ڈالیے ۔

عطا ہوا خس و خاشاک ایشیا مجھ کو   کہ میرے شعلے میں ہے سرکشی و بے باکی

ضرب کلیم میں خیال کی شاعری ضرور ہے۔ مگر مجرد خیال کی نہیں۔ خیال میں ہر جگہ جذبہ ملا ہوا ہے اور اس گہرائی تک اترا ہوا ہے کہ ایک بالکل نئے لب و لہجہ کی تخلیق کرتا ہے۔ یہ لب و لہجہ نہ صرف اقبال کے کلام میں بلکہ پوری اردو شاعری میں نیا ہے۔ اس میں نہ دہلوی اسکول کی یک رخی اور بے نتیجہ المناکی ہے۔ نہ لکھنؤ کے جذباتی اسکول کی رقت خیز منمناہٹ۔ غالب کے لب و لہجہ کی طرح یہ بھی بڑا خود اعتماد اور خود آگاہ لب و لہجہ ہے۔ محکم، پروقار اور پر قوت۔ لیکن غالب کے ہاں یہ خصوصیات صرف اپنی شخصیت کے احساس سے پیدا ہوئی ہیں۔ غالب کی آواز کے تمام رنگ ذاتی ہیں اور اس کے تمام امکانات اس وقت بروئے کار آتے ہیں جب وہ اپنی شخصیت کو اپنے کم سواد زمانہ سے ٹکرا کر دیکھتے ہیں۔ ؎

ہر چہ در گفتار فخر تست آں ننگ من است

مومن نے اپنے محبوب کے بارے میں کہا تھا ؎

شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

غالب کی آواز سچ مچ ایک لپکتے ہوئے شعلے کی طرح ہے۔ اس کے مقابلے پر ضرب کلیم میں اقبال کے احساس ذات کا اظہار دیکھیے ۔

اگرچہ تو ہے مثالِ زمانہ کم پیوند | سزا گناہ ہے اقبال مجلس آرائی
تری تولنے دیا ذوقِ جذبہ ہائے بلند | جو کو کنارکے تحو گرنھتے ان غریبوں کو
وہ پر شکستہ کہ صحنِ چمن میں تھے خورسند | تڑپ رہے ہیں فضاہائے نیلگوں کیلئے

تری سزا ہے نوائے سحر سے محرومی

مقامِ شوق و سرور و نظر سے محرومی

ذکر تو سزا کا ہے مگر اس سزا پر اقبال کو کتنا ناز ہے اور کس نرمی، محبت اور جذباتی نظم و ضبط کے ساتھ اپنی شخصیت کی اہمیت اور اپنے کام کی عظمت کا احساس دلایا ہے۔ پھر آخری شعر کے ہلکے سے طنزیہ انداز کو دیکھئے جس نے محرومی پر بے پناہ ناز کی کیفیت کو اور بھرپور کر دیا ہے

ضربِ کلیم میں اقبال کے لب و لہجہ کی ایک نمایاں خصوصیت ایک خاص قسم کی طنزیہ کیفیت ہے جو اشعار کی تہہ میں ایک محسوس مگر غیر مرئی برقی رو کی طرح دوڑتی ہوئی ہے۔ ضربِ کلیم سے پہلے اردو شاعری میں اس کی کوئی نظیر کم از کم مجھے تو نظر نہیں آتی۔ سودا کا طنز کھانڈے کا وار ہے کہ بھنڈار کھول دیتا ہے ع

اک مسخرہ یہ کہتا ہے کوا حلال ہے

اکبر نے طنز کے فن کو اس کمال پر پہنچایا کہ خود اقبال نے اپنی ابتدائی شاعری میں ان کی پیروی کی اور انتہے خلوص کے ساتھ کہ اپنی شاعری کے ارتقائی مدارج دکھانے کے لئے اس پر نشر ملائے بغیر اسے اپنے پہلے مجموعہ کلام میں شائع کیا۔ لیکن اکبر اور اکبری اقبال دونوں کا طنز اس وقت کے نمایاں معاشرتی تضادات کا سہارا لے کر اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے ؎

یہ نہ بتلایا کہاں رکھی ہے روٹی رات کی | ان کی بیوی نے فقط اسکول ہی کی بات کی

(اکبر)

ہم مشرق کے مسکینوں کا دل مغرب میں جا اٹکا ہے

واں کنٹر سب بلوری ہیں یاں ایک پرانا مٹکا ہے

(اقبال)

لیکن ضربِ کلیم میں اقبال کا طنز اتنا لطیف ہے کہ اسے لہجہ کی اندرونی تہوں میں جاری و ساری محسوس تو کیا جا سکتا ہے مگر الفاظ کی گرفت میں نہیں لایا جا سکتا۔ انتخاب کی کوئی کوشش کئے بغیر میں چند اشعار پیش کرتا ہوں ؎

اقبال کو شک اس کی شرافت میں نہیں ہے ہر ملّتِ مظلوم کا یورپ ہے خریدار

معلوم کسے ہند کی تقدیر کہ اب تک بیچارہ کسی تاج کا تابندہ نگیں ہے

کیا زمانے سے نرالا ہے مسولینی کا جرم بے محل بگڑا ہے معصومانِ یورپ کا مزاج

علم میں دولت بھی ہے قدرت بھی ہے لذّت بھی ہے ایک مشکل ہے کہ ہاتھ آتا نہیں اپنا سراغ

ضربِ کلیم کی نوّے فیصدی نظموں میں اندرونی طنز کی یہی کیفیت ہے جو شاید اپنی لطافت اور باریکی کی وجہ سے ان لوگوں کو نظر نہیں آتی جو ضربِ کلیم کو مجرد خیال کی شاعری کہتے ہیں۔ پھر ذرا طنز کے موضوعات تو دیکھئے۔ اقبال کا طنز، سودا اور غالب کے طنز کی طرح شخصیت اور ماحول کے ٹکراؤ سے نہیں پیدا ہوتا ہے بلکہ تہذیبوں کے تصادم سے اور اکبر و اقبال کے طنز کا فرق یہ ہے کہ اکبر تہذیبی مظاہر کو ٹکراتے ہیں اور اقبال تہذیبوں کے مرکزی تصورات کو پھر اکبر کی طرح اقبال کا طنز ایک ہاری ہوئی تہذیب کا طنز نہیں ہے۔ بلکہ ایک ایسی قوت کا جو حریف کی اندرونی کمزوری کو بھانپ گئی ہے۔ اور اس کے ظاہری طمطراق اور اکڑ فکڑ پر خود اعتمادی کے ساتھ مسکرا سکتی ہے۔ ضربِ کلیم سے پہلے خود اقبال کی شاعری میں یہ عنصر قریب قریب ناپید ہے۔ مجھے اس وقت بالِ جبریل کی ایک نظم یاد آ رہی ہے جس میں اقبال نے نہایت خوبصورتی سے ایک شعر میں ملا کی شخصیت اور ذہنیت کے بھونڈے پن کو نمایاں کیا ہے ؎

نہیں فردوس مقامِ جدل و قال و اقول بحث و تکرار اس اللہ کے بندے کی سرشت

ذرا یہ "جدل و قال و اقول" کا تکرار دیکھئے۔ ضربِ کلیم میں اسی انداز کی تکمیل ہوئی ہے اور خود اقبال کی شاعری میں نمایاں طور پر ایک منفرد حیثیت رکھتی ہے۔

توبہ ہے "مجرد خیال" کی شاعری! ؟ ؎

خرد کا نام جنوں رکھ دیا جنوں کا خرد جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

اب آیئے دوسرے اعتراض کی طرف یعنی ضرب کلیم میں ایمجری نہیں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مغربی شاعری کا مذاق رکھنے والے ایمجری کے بغیر شاعری کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس امر میں بھی کوئی شبہ نہیں ہے کہ مشرق میں ایمجری کے بغیر قابل قدر اور پرعظمت شاعری کی گئی ہے۔ مثلاً رومی کی شاعری کے بعض حصے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ نئے مذاق کے لوگ جن کی ذہنی تربیت جدید مغربی اثرات سے ہوئی ہے۔ اس قسم کی شاعری سے لطف لینے کی صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔ مگر یہ تو تہذیبوں کا بنیادی اختلاف ہے۔ آپ ہر چیز کو ایک ہی پیمانہ سے کہاں تک ناپیں گے اور اس طرح آپ کے ہاتھ خالی پیمانہ کے سوا اور کیا رہ جائے گا؟ ابھی پچھلے دنوں لاہور میں یوم میر کے موقع پر عسکری صاحب کا ایک مضمون پڑھا گیا جس میں انہوں نے مشرقی شاعری کے بارے میں فرانس کے مسلمان مفکر رینے گینوں کے حوالے سے چند اہم سوالات اٹھائے ہیں۔ جن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ ہم مشرقی تہذیبوں کی بنیادی فکر کو جانے بغیر ان کی شاعری کو ٹھیک طرح سمجھ بھی سکتے ہیں یا نہیں؟ رینے گینوں نے مختلف تہذیبوں کا فرق بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ یونانی تہذیب کبھی نورم کی بحث سے پیچھا نہیں چھڑا سکی۔ چنانچہ ارسطو کا قول ہے کہ انسان کبھی ایمیجز کے بغیر نہیں سوچتا۔ جدید مغربی تہذیب جو یونانی تہذیب کی وارث اور جائز اولاد ہے اسے بھی یہ خصوصیت اپنی پیشرو تہذیب سے ورثہ میں ملی ہے۔ لیکن اس کے برخلاف مشرقی تہذیبوں میں تفکر کی تاریخ کچھ اور ہی ہے۔ بالخصوص اسلامی تہذیب میں تنزیہہ اور تشبیہہ کے جدا جدا مقامات ہیں۔ گو یہ دونوں ایک دوسرے سے اس طرح وابستہ بھی ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کا اثبات اور دوسرے کا انکار گمراہی ہے۔ مقام تنزیہہ حقیقت کبریٰ کا وہ مقام ہے جو ہیئت یا فورم یا ایمیج سے ماوراء ہے لیس کمثلہ شئی۔ لیکن مقام تشبیہہ میں حقیقت کبریٰ اپنا عکس کائنات کے آئینہ میں دیکھتی ہے۔ اِنی کنت کنزاً مخفیاً الخ — تنزیہہ اور تشبیہہ کے اس رشتے کا اثر شاعری پر یہ پڑا ہے کہ ایک ہی شعر نہایت آسانی سے حقیقت پر بھی منطبق ہو جاتا ہے اور مجاز پر بھی۔

غرض اس بحث کا مقصود صرف یہ ظاہر کرنا تھا کہ مغرب کے برعکس مشرق میں شاعری کے دونوں طریقے معروف ہیں، یعنی امیجز کے ذریعہ بھی اور امیجز کے بغیر بھی۔ چنانچہ امیجری کے ہونے یا نہ ہونے کی بنا پر کسی مشرقی شاعر کے بارے میں آپ کوئی معقول فیصلہ نہیں کر سکتے۔ میرا خیال ہے اقبال نے یہ انداز رومی کے اثر سے اختیار کیا ہے اور اس طرح اردو فارسی شاعری کی ایک پرانی روایت کا حصہ ہے۔ اچھا اب ایک دوسرے پہلو سے اس مسئلہ کو دیکھئے۔ بانگ درا میں امیجری کا استعمال بہت فراوانی سے ہوا ہے۔ لیکن وہاں بیشتر اس کا استعمال آرائشی ہے ۔

دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب　　　تو سمجھتا ہے کہ آزادی کی ہے نیلم پری

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیک جہاں پیما خضر　　　جس کی پیری میں ہے مانند سحر رنگ شباب

یا نمایاں بام گردوں سے جبین جبرئیل

تشبیہوں کی خوبصورتی میں کلام نہیں لیکن وہ خیال اور جذبہ کا لازمی جزو نہیں ہیں۔ اس کے برعکس ضرب کلیم میں خیال اور جذبہ کا ارتکاز ہے۔ اتنی ہی بات کہی گئی ہے جتنی کہنی ہے اور اسی انداز میں کہی گئی ہے جو اس بات کے لئے ناگزیر ہے۔ یہ بات بجائے خود اتنی اہم ہے کہ اس کی بنا پر ضرب کلیم کو اقبال کی شاعری اور فکر کے ارتقا کی آخری منزل قرار دینا چاہیئے۔

ضرب کلیم کے معترضوں کا تیسرا گروہ دلچسپ تو ضرور ہے مگر اس کی رائے چنداں قابل غور نہیں ہے۔ اب تو یہ بات اردو شاعری کے ہر طالب علم تک پہنچ چکی ہے کہ اردو شاعری کی ٹھیٹھ روایت تغزل کی روایت نہیں ہے اور اگر ہم تغزل پر اتنا ہی زور دیں جتنا ضرب کلیم کے سلسلہ میں دیا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ میر سے لے کر قاآنی تک اردو شاعری کے ایک بہت بڑے حصہ کو خارج کر دیا جائے جس کے بغیر اردو شاعری اردو شاعری نہیں بنتی۔ رہ گیا خشکی کا الزام تو یہ ایک سطحی رنگینیت پرستی کا مظہر ہے اور رنگین بیانی کبھی اعلیٰ شاعری کا حصہ نہیں رہی ہے۔ حضرت جگر مراد آبادی اور اختر شیرانی صاحب اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہیں لیکن شاعری کے کسی سنجیدہ طالب علم کو چھوٹی بڑی چیزیں اتنی مجہول طرح گڈمڈ نہیں کرنی چاہیئیں۔ گھاس پوس

کو ناپنے کے پیمانے سے شاہ بلوط کو نہیں ناپا جاسکتا۔ لیکن اقبال کو شاید پہلے ہی سے اس گروہ کا احساس تھا جو آب و رنگ شاعری کے نام پر ہمیشہ صرف جلترنگ سننا چاہتا ہے۔ اس لئے اقبال نے شروع ہی میں یہ بتا دیا ہے کہ وہ ضرب کلیم کی شاعری کا آہنگ شاعری کے مروجہ آہنگ سے مختلف رکھیں گے۔ ؎

میدان جنگ میں نہ طلب کر نوائے چنگ

لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ نوا کا کوئی آہنگ ہی نہیں ہوگا جیسا کہ اقبال کے بعض سادہ لوح مداح کہتے ہیں۔ اور اس سے شاعری کے خلاف استدلال کرتے ہیں۔ یہاں نوا سے انکار نہیں ہے نہ ترنگ سے۔ صرف یہ بتایا گیا ہے کہ نوا کے معنی صرف نوائے چنگ نہیں ہیں اور ترنگ صرف جلترنگ کی نہیں ہوتی ضرب کلیم میں اقبال نے شاعری کا ایک نیا آہنگ ڈھونڈا ہے اور ایک نیا نغمہ پیدا کیا ہے۔ یہ آہنگ اور نغمہ جلترنگ کے بجائے "لہو ترنگ" کا ہے اور اس کی خاصیت یہ ہے کہ یہ ایک طرف زندگی کے حقائق کو دیکھنے والی نظر پیدا کرتا ہے اور دوسری طرف تو دو دست اور ضرب کاری کے مرحلہ پر رجز کا کام دیتا ہے۔ ضرب کلیم ایک نئی قسم کی رجزیہ شاعری ہے جو پرانی رجزیہ شاعری سے اسی طرح مختلف ہے جس طرح بیسویں صدی کی دلاوری قرون وسطیٰ کی دلاوری سے۔ چونکہ اس کی نفسیاتی، جذباتی اور فکری ضروریات بالکل مختلف ہیں۔ اس لئے اس کی اقدار بھی نئی ہیں۔ لیکن فی الوقت میں ان اقدار پر کوئی گفتگو نہیں کروں گا اور صرف یہ دکھانے کی کوشش کروں گا کہ ضرب کلیم کا نیا آہنگ کیا ہے۔ اور کن کن عناصر سے پیدا ہوا ہے۔

ضرب کلیم میں ایک نظم ہے جس کا عنوان ہے "لا الہ الا اللہ" میں اس نظم کو ضرب کلیم کی کلید سمجھتا ہوں۔ ضرب کلیم اگر عصر حاضر کے خلاف اعلان جنگ ہے تو یہ اس اعلان کا خلاصہ ہے جس طرح خود کلمہ طیبہ اسلام کا خلاصہ ہے۔ جس طرح کلمہ طیبہ نفی سے اثبات کی طرف آتا ہے۔ اسی طرح یہ نظم بھی مغربی تہذیب کی بنیادی اقدار کی نفی کر کے ایک نئی قدر کا اثبات کرتی ہے۔ یوں تو بانگ درا اور بال جبریل میں بھی اقبال نے مغربی تہذیب پر تنقید کی ہے۔ لیکن یہ تنقید نہ اتنی بنیادی ہے نہ اس میں اتنا ارتکاز پیدا ہوا ہے کہ ایک ایک مصرعہ میں اصل اصول کا بیان ہو جائے۔ فکری اعتبار سے ضرب کلیم کی تمام نظمیں اس ایک نظم کی تفصیلات کا درجہ رکھتی ہیں۔ صرف یہی نہیں، شعری لحاظ سے بھی ضرب کلیم کا مجموعی لب و لہجہ اور اندرونی

آہنگ، اسی نظم سے پیدا ہوتا ہے دوسرے لفظوں میں ضربِ کلیم میں اقبال نے جو نیا رجزیہ نغمہ تخلیق کیا ہے اس کے بنیادی سُر اسی نظم میں ترتیب دیئے گئے ہیں۔ لا الہ الا اللہ کے چند شعر ملاحظہ کیجئے ؎

اگرچہ بت ہیں جماعت کی آستینوں میں — مجھے ہے حکمِ اذاں لا الہ الا اللہ

یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے — صنم کدہ ہے جہاں لا الہ الا اللہ

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زناری — نہ ہے زماں نہ مکاں لا الہ الا اللہ

یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند — بہار ہو کہ خزاں لا الہ الا اللہ

قرآن میں ذکر ہے کہ کائنات کی ہر چیز اپنی زبان میں خدا کی تسبیح و تہلیل کرتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ آسمان کی بیکراں پہنائیوں میں گردش کرتے ہوئے عظیم سیارے جس آہنگ میں خدا کی تسبیح و تہلیل کرتے ہیں اس کی لفظی اور صوتی تشکیل اگر کوئی ہو سکتی ہے تو وہ اس نظم میں موجود ہے۔ اب ذرا اس مرکزی آہنگ کو سُروں کی بدلی ہوئی ترتیب کے ساتھ ضربِ کلیم کے دوسرے اجزا میں دیکھئے۔ میں چند غزلوں کے مطلعے بغیر انتخاب کے نقل کرتا ہوں ؎

کیا چرخِ کج رو، کیا مہر، کیا ماہ — سب راہرو ہیں واماندۂ راہ

لا دینی و لاطینی کس پیچ میں الجھا تو — دارو ہے غریبوں کا لاغالبَ الّا ھُو

بے جرأتِ رندانہ ہر عشق ہے روباہی — بازو ہے قوی جس کا وہ عشق یداللّٰہی

دریا میں موتی اے موجِ بے باک — ساحل کی سوغات خار و خس و خاک

نہ میں عجمی نہ ہندی نہ عراقی و حجازی — کہ خودی سے میں نے سیکھی دو جہاں سے بے نیازی

بحروں کی ایک مخصوص موسیقی اور خاص قسم کی لفظی آوازوں کے استعمال کے لحاظ سے ضربِ کلیم نہ صرف اقبال کے کلام میں بلکہ پوری اردو شاعری میں ایک بالکل نئے تجربے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی صوتی فضا

اتنی منفرد اور یکتا ہے کہ ضربِ کلیم کا کوئی ایک شعر بھی کسی اور شاعر کے کلام میں تو کیا خود اقبال کے دوسرے کلام میں نہیں کھپ سکتا۔ بلکہ اگر کسی شاعر کے کلام پر اس کے مجموعی لب و لہجہ کا ہلکے سے ہلکا پر تو یا کسی ایک ترکیب حتیٰ کہ کسی ایک لفظ کی چھوٹ بھی پڑ جائے تو اسے دو کوڑی کا کر دیتا ہے۔!

خالص شاعرانہ تجزیے کے اعتبار سے اگر ہم تمام اردو شعرا کے دواوین کو اس خاص زاویہ سے دیکھیں کہ ان میں اردو حروفِ تہجی کے کون کون سے حروف بطور حرفِ قافیہ کے استعمال ہوئے ہیں یا ردیف کی تختی بنے ہیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ کامیاب اردو شاعری کا بہت بڑا حصہ تین چار حروف میں محدود ہے۔ یعنی الف، ی، ن، اور میم حالانکہ سارے شعرا کی کوشش یہی رہی ہے کہ الف سے ی تک ساری تختیاں پوری کی جائیں اور اگر کوئی شاعر کسی حرف کو چھوڑ جائے یا زیادہ شعر نہ نکال سکے تو اسے عجزِ کلام تصور کیا جاتا ہے۔ مگر اس کے باوجود بہت کم شعرا اس کوشش میں کامیاب ہوئے ہیں یعنی تختیاں تو ضرور پوری ہوگئی ہیں مگر بڑا شعر یا اچھا شعر یا کامیاب شعر نکالنے کی سعادت کسی کو اتفاق ہی سے نصیب ہوئی ہے۔ ذرا آنکھیں بند کر کے ایک لمحہ کے لئے یہ سوچئے تو سہی کہ مذکورہ بالا تین چار حروف کو چھوڑ کر کسی اور حرف کی تختی میں کوئی اچھی غزل آپ کو یاد آتی ہے؟ ہاں ایک اول درجہ کی غزل مولٰنا حالی کی ہے ؏

تو نے یہ کیسی لگا دی دل کو چاٹ

انہیں مولانا کی ایک دوسری غزل اور ہے ؏

ہو گئی اک اک گھڑی تجھ بن پہاڑ

اچھا اب اور اچھی طرح غور کر لیجئے اور پوری اردو شاعری میں دس بیس غزلیں ایسی نکال لائیے جن میں تختی پوری کرنے کے علاوہ ایک آدھ اچھا شعر بھی کہا گیا ہو۔ اس کے برخلاف ضربِ کلیم کو صرف اسی ایک زاویہ سے الٹ پلٹ کر دیکھئے کہ اقبال نے کتنے حروف استعمال کئے ہیں اور ان میں کتنی بڑی اور کتنی اچھی شاعری کی ہے۔ د، ر، ہ، ز، ق، ک، ت، ل، غ، ب، ش، ف، ج۔ میرا خیال ہے کہ پوری اردو شاعری مل کر بھی ان حروف میں اچھی اور بڑی شاعری کے اتنے نمونے نہیں پیش کر سکتی جتنے صرف ضربِ کلیم میں موجود ہیں۔ پھر دوسرے شعرا کی طرح یہ حروف کسی جگہ بھی یہ احساس پیدا نہیں

ہونے دیتے گا انہیں صرف برائے گفتن استعمال کیا جا رہا ہے۔ بلکہ اس کے برعکس یہ خیال یا جذبہ کے لازمی جزو کی حیثیت سے ابھرتے ہیں اور اس کی عظمت و وقار اور گہرائیوں اور پہنائیوں میں اضافہ کرتے ہیں

ضربِ کلیم کی صوتیات بھی اردو شاعری میں ایک بالکل نئی چیز ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبال اپنے اشعار میں حروف کو ان کی آوازوں کے لحاظ سے استعمال کرتے ہیں اور ان آوازوں میں ایک ایسی ترتیب پیدا کرتے ہیں کہ ان کی مجموعی صوتی کیفیت ان کے خیال اور جذبہ کی عظمت کو دو چند کر دیتی ہے۔ اس کے علاوہ اقبال نے کہیں کہیں یہ کمال بھی دکھایا ہے کہ ایک ہی آواز مختلف آوازوں کے نال میل سے متضاد اثرات پیدا کرے۔ مثال کے طور پر ایک شعر دیکھئے ؎

اگر ہو جنگ تو شیرانِ غاب سے بڑھ کر　　　اگر ہو صلح تو رعنا غزالِ تاتاری

اس شعر میں غ کی آواز دیکھئے پہلے مصرعہ میں یہ قوت اور درشتی کا احساس پیدا کر رہی ہے۔ اور دوسرے مصرعہ میں رعنائی اور بانکپن کے ساتھ نزاکت کا۔

" ادھوری جدیدیت " سے

سلیم احمد

اردو شاعری میں جور و جفا کی روایت

اب یہ بات ماہر عمرانیات کا موضوع بننے لگی ہے کہ انسان کے جسمانی ارتقاء کا مطالعہ اس وقت تک یک طرفہ اور نامکمل ہے جب تک اس کے روحانی ارتقاء کا مطالعہ نہ کیا جائے۔ ہر حیوان کے لیے ماحول اور اس کی ضروریات ایک چیلنج کی حیثیت رکھتی ہیں جس سے مطابقت اس کی زندگی اور بقا کی اولین شرط ہے۔ حیوانوں میں یہ مطابقت فطری انتخاب کے ذریعہ پیدا ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ماحول کے چیلنج کا جواب اپنے جسمانی اور جبلی جوابی عمل سے دیتے ہیں۔ لیکن انسانوں کا جوابی عمل حیوانوں کے مقابلے پر بہت زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے اور انسانی ترقی کی اب تک کی داستان صرف ایک عمل پر نہیں ہے۔ اور وہ یہ کہ عام حیوانوں کے برعکس انسان نے جسمانی اور جبلی جوابی عمل کو ترک کر کے عقلی اور شعوری جوابی عمل کا راستہ اختیار کیا۔ وہ اپنے ماحول اور اس کی ضروریات کا جواب میکانکی طور پر نہیں دیتا بلکہ ارادی طور پر۔ مثلاً حیوان کا جبلی اور جسمانی جوابی عمل یہ ہے کہ وہ آگ دیکھ کر بھاگ جائے مگر انسان نے جبلت کے اس عمل کو روکا اور آگ دیکھ کر بھاگنے کی بجائے اس پر قابو پانا اور اس سے کام لینا سیکھا ہمارے وہ سارے اعمال جو نوع انسانی کو دوسرے حیوانوں سے الگ کرتے ہیں اور اس کے معاشرتی ارتقاء کے ذمہ دار ہیں اس قسم کے غیر جبلی یا شعوری اعمال ہیں چنانچہ انسانی ترقی اگر کوئی چیز ہے تو اس کا مطالعہ صرف جبلی اور جسمانی حدود کے اندر رہ کر نہیں کر سکتے۔ ہمیں اس کے روحانی اعمال کو بھی دیکھنا پڑے گا۔ آرٹ اور کلچر کا مطالعہ ایسے ہی روحانی اعمال کا مطالعہ ہے کیونکہ آرٹ اور کلچر انہیں کا نتیجہ ہیں۔

روحانی عمل کی کوئی جامع و مانع تعریف اس وقت میرا مقصود نہیں ہے۔ لیکن زیر نظر

مطالعہ کے لیے اس کی دو خصوصیات پیشِ نظر رہنی چاہییں:

(۱) یہ عمل میکانکی نہیں ارادی ہوتا ہے اور
(۲) جبلی یا جسمانی نہیں شعوری یا عقلی ہوتا ہے۔

اب چونکہ یہ دونوں خصوصیات اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتیں جب تک انسان اپنی جبلت سے اوپر اٹھ کر اسے قابو میں نہ لے آئے۔ اس لیے انسان کی ایک تعریف یہ ہے کہ وہ حیوان ہے جو خود اپنی مخالفت سے وجود میں آتا ہے۔ یہ خود مخالفتی فطرتِ انسانی کا پہلا عمل ہے اس کے ذریعے اس حیوان کے فطری وجود میں سماجی وجود پیدا ہوتا ہے یہی اس کا اخلاقی وجود بھی ہے۔ قدیم نفسیات میں اس سارے عمل کو نفس کی مخالفت سے تعبیر کرتے تھے۔ یعنی نفسِ حیوانی کی مخالفت اور قدیم تصوف اور اخلاقیات کے سارے نظریات انسان کی اسی تعریف پر مبنی ہیں۔

چنانچہ اس مختصر سی بحث کے بعد ہم دیکھیں گے کہ انسان کی اس تعریف کا شاعری سے کیا تعلق ہے۔ شعر اگر روحانی عمل ہے تو اس کے معنی یہ نہیں کہ شعر کے ذریعہ ہم اپنے حیوانی وجود سے اوپر اٹھتے ہیں۔ یعنی شعر ہمارے حیوانی وجود کی پیکار سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ اس کی درجہ تخلیق بھی ہے اور اس کا موضوع بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعری کے مطالعہ کے وقت ہم یہ دیکھتے ہیں کہ شاعر اپنے حیوانی وجود سے خود کتنا اوپر اٹھا ہے اور ہمیں کتنا اوپر اٹھاتا ہے۔ اب اگر آپ مجھے اجازت دیں تو میں ہربرٹ ریڈ کے ایک خیال کو اپنی وضاحت کے لیے استعمال کروں۔ ہربرٹ ریڈ کا خیال ہے کہ ہر انسان میں دو آدمی ہیں۔ غار کا آدمی اور سماجی آدمی Cave man and social man شاعری ان دونوں کی جنگ کا نتیجہ ہے۔ یہاں تک تو وہی بات ہوئی جو میں نے اب تک کہی ہے۔ مگر ہربرٹ ریڈ اسے آگے بڑھاتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انسان کی بھرپور زندگی کے لیے ضروری ہے کہ اس میں یہ دونوں آدمی پورے طور پر زندہ رہیں۔ یعنی دونوں کی جنگ کا نتیجہ یہ نہ نکلے کہ ایک دوسرے کو مستقل طور پر دبا کر بیٹھ جائے یا ختم کر دے۔ بلکہ دونوں کی جنگ کا نتیجہ یہ نکلنا چاہیئے کہ دونوں میں ایک خوشگوار آزادی پیدا ہو جائے۔ اس خیال کی روشنی میں پوری انسانی تہذیب کی ترقی کا خلاصہ صرف اتنا ہے کہ کتنا بھرپور توازن پیدا ہوا۔ لیکن توازن کی یہ تخلیق دشوار ترین عمل ہے۔ انسانی تہذیب کی تاریخ ہمیشہ ہمارے وجود کے ان حصوں کے درمیان جھولتی رہی ہے۔ کبھی غار کا آدمی غالب آجاتا ہے کبھی سماجی آدمی۔ یہ دونوں باتیں تہذیب اور خود انسان کے لیے خطرہ ہیں۔ ہربرٹ ریڈ کا کہنا ہے کہ آرٹ کا مقصد تہذیب اور انسان کو اسی خطرہ سے بچانا ہے۔ یعنی جب غار کا آدمی مکمل طور پر غالب آنے لگتا ہے تو

آرٹ سماجی آدمی کو بڑھانے لگتا ہے اور جب سماجی آدمی کامل طور پر فتح یاب ہونے لگتا ہے، تو آرٹ غار کے آدمی کی کمک کو پہنچ جاتا ہے۔ اس طرح آرٹ باری باری دونوں کو شہ دے کر ایک دوسرے سے لامختتم جنگ میں مصروف رکھتا ہے اور اس جنگ کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ اور بھرپور سے بھرپور توازن حاصل کرنے میں مدد دیتا رہتا ہے۔ ہمارے فراق صاحب جب یہ کہتے ہیں کہ میری شاعری کا مقصد یہ ہے کہ روحانیت میں تھوڑی سی مادیت اور مادیت میں تھوڑی سی روحانیت پیدا ہو، تو وہ دراصل اسی توازن کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

خیر، ہربرٹ ریڈ کی بات کو زیادہ آگے بڑھایا جائے تو بالکل پتنگ بازی بن کر رہ جاتی ہے کہ غار کا آدمی کھینچ مارے تو سماجی آدمی ڈھیل دیدے اور سماجی آدمی کھینچ مارے تو غار کا آدمی ڈھیل دے اور تخلیق ادب کے لیے دونوں کی ہار جیت کا چارٹ رکھنا ضروری ہو جاتا ہے۔ میں بات کو اس حد تک تو نہیں لے جانا چاہتا مگر آدمی چاہے تو پتنگ بازی والا چارٹ نویسی سے بھی بہت کچھ سیکھا جا سکتا ہے میرا مطالعہ کم ہے اس لیے زیادہ حوالے تو نہیں دے سکتا، ضرورت پڑی تو نظیر صدیقی سے پوچھ کر بتاؤں گا مگر لارنس کے بارے میں کچھ مغربی نقادوں نے اور ان کے ساتھ ہمارے یہاں کے بعض مکھی پر مکھی مارنے والوں نے یہ بہتان لگایا ہے کہ وہ صرف حیوانی یا جبلی وجود کا قائل تھا۔ بعض ایسے لوگوں نے جن کے خیال میں پورے آدمی کا تصور میں نے لارنس سے اڑایا ہے۔ یہ مجھ پر بھی مار دیا اور کچھ نے نصیحت فضیحت بھی شروع کر دی۔ خیر میں تو کس گنتی میں ہوں، مگر ایسے لوگوں کو میں لارنس کا ایک مضمون "دی کراؤن" The crown پڑھنے کا ضرور مشورہ دوں گا۔ لارنس نے اس میں علامتی طور پر ایک بکری اور شیر کی جنگ دکھائی ہے جو دونوں ایک تاج کے لیے لڑ رہے ہیں جو آدھا آدھا ان کے سر پر رکھا ہے۔ دونوں کی خواہش یہ ہے کہ پورا تاج وہ لے لیں۔ لیکن اس میں ان کو کامیابی نہیں ہوتی۔ لارنس کا کہنا ہے کہ دونوں میں سے کسی ایک کو کامیاب نہیں ہونا چاہیے کیونکہ اس طرح توازن بگڑ جائے گا یہ اسی توازن اور ہم آہنگی کے لیے جنگ ہے جس کی طرف میں ابھی اشارہ کر چکا ہوں۔ یہ بات ابھی تک ہمارے ادیبوں کی سمجھ میں نہیں آ سکی ہے کہ کسی ایک بات پر زور دینے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ دوسری بات کا انکار کیا جا رہا ہے۔ بلکہ زور صرف اس لیے دیا جاتا ہے تاکہ دوسری بات کے زور کو کم کر کے مناسب حد تک توازن پیدا کیا جا سکے۔

لیکن شاعری اگر اخلاقی وجود اور حیوانی وجود کے درمیان کشمکش میں توازن کی تلاش کا نام ہے تو ہمارے ہاں جو شاعری آج کل کی جا رہی ہے اسے شاعری کہنا مشکل ہے کیونکہ اس میں توازن کا کوئی ذکر

کشمکش ہی موجود نہیں۔ یہ شاعری خوشی کو بیان کرتی ہے، غم کو بیان کرتی ہے، ہجر و وصال سب کے قصے دہراتی ہے مگر ہر جذبہ کے ساتھ یوں لگتا ہے جیسے شاعر ٹانگیں پسار کر لیٹ گیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جذبہ کے درمیان بیک وقت رد و قبول کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ بالکل غائب ہو چکی ہے یہاں تک کہ عشق بھی جو اس کشمکش کا نقطۂ عروج ہے سیدھا سادا رونے دھونے یا ٹینگیں مارنے کا بہانہ بن گیا ہے۔ یہ عشق یا تو حیوان کا ہے یا سماجی انسان کا۔ انسان کا بہرحال نہیں ہے۔

پرانی اردو شاعری میں عشق ایسا نہیں تھا۔ انیس ۱۹ بیس سال پہلے یگانہ کی شاعری پر مضمون لکھتے ہوئے میں نے لکھا تھا کہ اردو شاعری میں عشق کا غم ایک یا دس عورتوں کے ساتھ سو نہ سکنے کا غم نہیں ہے یہ بات جزوی طور پر مجھے اب بھی صحیح معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس وقت مجھے پوری بات کی اتنی بھی تفہیم نہیں ہوئی تھی جتنی اب ہے۔ پرانی اردو شاعری میں عشق دراصل تو دنما خالفتی کا استعارہ ہے۔ ایک بہت بڑی حیوانی قوت کو بھڑکا کر اسے کسی اور کام میں لانے کا ذریعہ ہے تاکہ انسان اپنے حیوانی وجود سے اوپر ہی اوپر اٹھتا چلا جائے۔ یہ جنس کا انکار نہیں ہے۔ نہ نامردوں کی پاک محبت ہے۔ جیسا کہ فراق صاحب نے سمجھا۔ یہ جنس کے اقرار کے ساتھ اس کی قلب ماہیت کا کام ہے۔ چنانچہ اردو شاعری میں محبوب کی پہلی صفت یہ ہے کہ اس کا وصل ناممکن ہے۔ اس بات کے کئی اور بھی معنی ہیں مگر اس وقت ان سے بحث نہیں۔ اُردو شاعری کا عاشق جانتا ہے کہ محبوب ایک سراب کی طرح ہے جو کبھی ہاتھ نہیں آئے گا۔ لیکن اس حقیقت کو جاننے کے باوجود تشنۂ طلب کم نہیں ہوتی اور بڑھتی جاتی ہے اور کم ہو جائے یا پیدا نہ ہو تو محبوب کا قصور نہیں۔ قصور عاشق کے نفس تشنہ لبی کا ہے۔ پھر اس ناممکن الوصال معشوق کی کچھ اور صفات بھی ہیں جو حد درجہ حوصلہ شکنی واقع ہوئی ہیں۔ وہ بانیٔ ستم ہے، ماہر جفا ہے، تغافل کیش ہے، وعدہ خلاف ہے۔ اور ستم بالائے ستم یہ کہ مائل ہے یعنی حسرت وصل کے قائم رہنے میں بھی مدد نہیں دیتا۔ ایسے معشوق سے عشق کرنے میں معشوق تو ہاتھ نہیں آتا مگر خود عاشق کیمیا ہو جاتا ہے۔ جوش صاحب نے کہا ہے "عشق میں کتنے ہو حیران ہوئے جاتے ہیں۔ یہ نہیں کہتے کہ انسان ہوئے جاتے ہیں۔" مجھے معلوم نہیں کہ جوش کے اس شعر میں انسان کے جو معنی ہیں، وہ خود جوش کو بھی معلوم ہیں یا نہیں کیونکہ انسان ہو جانے کے ایک معنی وہ بھی ہیں جو فیض کے یہاں نہیں یعنی یکہ۔ دردمندوں کی غریبوں کی حمایت وغیرہ —— اس کا مطلب یہ کہ عشق کے ذریعہ انسان "سماجی انسان" بن جاتا ہے لیکن پرانی اُردو شاعری میں انسان بننے کے یہ معنی نہیں ہیں وہاں حیوان اور سماجی انسان دونوں کی کوئی قدر نہیں۔ قدر ہے تو دائمی کشمکش میں مسلسل طور پر نیا توازن حاصل کرنے کی انسان اسی جدوجہد

کا نام ہے اور پرانی اردو شاعری میں عشق سے انسان بنتا ہے تو انھیں معنوں میں۔ اس روشنی میں دیکھیے۔ تو معشوق کی ساری منفی صفات ہی اس کی مثبت صفات ہیں۔ اگر یہ صفات اس میں نہ ہوں تو اس کا نتیجہ یہ نکلے گا کہ عاشق کا حیوان، حیوان ہی رہے گا۔ کوئی تعجب نہیں ہے اگر جوشؔ نے اپنی محبوباؤں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا کہ انھوں نے میرے حیوان کو تھپکایا۔ وہ بے چاریاں شاید اس سے زیادہ کچھ کر بھی نہیں سکتی تھیں۔ مگر جوشؔ کے اٹھارہ عشق ہائے ناکام ان کا المیہ یہ ہے کہ وہ حیوان کی سطح سے بس اتنے ہی بلند ہوئے ہیں کہ اردو بول لیتے ہیں لیکن نظیرؔ صدیقی مجھے یاد دلائیں گے کہ اردو شاعری کے محبوب کی کچھ مثبت صفات بھی ہیں مثلاً کرم، التفات، توجہ وغیرہ۔ وہ پوچھیں گے کہ اگر منفی صفات ہی مثبت ہیں تو مثبت صفات کے کیا معنی ہیں۔ دراصل یہ مثبت صفات اس لیے نہیں کہ ان کا مقصد بالآخر منفی صفات پر راضی کر لینا ہے۔ معشوق، عاشق کی کمزوری، پست ہمتی اور بے حوصلگی کا لحاظ کرتے ہوئے اسے چوگا کھلاتا رہتا ہے تاکہ کہیں راستے ہی میں جی نہ چھوڑ بیٹھے۔ اسی مقصد کے لیے وعدے بھی کیے جاتے ہیں جو کبھی وفا نہیں ہوتے اور وہ سارے ڈھنگ اختیار کیے جاتے ہیں جن کا مقصد عاشق ان کے ذریعے ناقابلِ حصول منازل کی طرف بڑھتا جاتا ہے۔ عشق میں حیوان سے انسان بننے کا یہ عمل اتنا جان لیوا ہے کہ غالبؔ جیسا آدمی بھی بول جاتا ہے۔ آفتابؔ احمد صاحب نے جب یہ لکھا کہ غالبؔ کی انا اس کے عشق میں حارج ہے تو اس نقطہ کے بالکل قریب پہنچ گئے تھے کہ انا وہ حیوانی صفت ہے جو غار کے آدمی کے انسان بننے میں حارج رہتی ہے۔ انا جب مطلق ہو تو اس سے مذموم کوئی چیز نہیں لیکن اضافی طور پر اس کا ایک مقام اور اہمیت ہے۔ یہ کشمکش کو شدید کرنے میں مدد دیتی ہے جس عاشق میں انا بالکل نہ ہو، وہ مریل گدھے کی طرح ترقی کے راستے پر زیادہ دور نہیں جا سکتا۔ گھوڑا وہی آگے جاتا ہے جو منہ زور بھی ہو۔ غالبؔ میں ایسا گھوڑا بننے کا امکان تھا مگر اس کی منہ زوری لگام ہی توڑ دیتی ہے۔ غالبؔ کا عشق غالبؔ کو کہیں نہیں لے جاتا ہے۔ بس منہ سکوڑ کر ہنسنا ضرور سکھا دیتا ہے۔ اردو میں حیوان اور سماجی انسان کے "انسان" کی توصرف ایک ہی کامل مثال ہے۔ میرؔ کشمکش اور توازن کے دائمی سفر میں میرؔ کی ترقی کی کوئی انتہا نہیں۔ وہ تو ایک ایک لمحہ پر ایک منزل سر کرتا نظر آتا ہے۔ میرؔ کو دیکھ کر یہ سمجھ میں آتا ہے کہ اردو شاعری کے عشق میں ناممکن الحصول معشوق کتنی بڑی نعمت ہے اور محبوب کے جور و جفا کے کیا معنی ہیں۔

جدید اردو شاعری سے جفا بالکل غائب ہو گئی ہے۔ اب تو محبوب کا یہ عالم ہے کہ عاشق نہ بھی چاہے تو گلے سے نہ سہی بازو سے ضرور چمٹا رہتا ہے۔ اس سے نئے شاعروں کے حیوان کو جو آسودگی

ہوتی ہوگی وہ تو ظاہر ہی ہے۔ مگر اس کے معنی یہ نہیں کہ شاعری بھی اپنا منصب بھول گئی ہے۔ اب شاعری حیوان کو انسان بنانے میں مدد نہیں دے رہی ہے بلکہ حیوان ہی بنائے رکھنے پر مصر ہے یا اگر کچھ زیادہ سے زیادہ بناتی ہے تو سماجی انسان، بقول اطہر ؎

تجھ کو چاہا تو دنیا برتنے کا فن آ گیا

مطلب یہ کہ حیوان اور سماجی انسان کی کشمکش ختم ہوئی اور سیدھے سارے میونسپل ایریا کے باشندے بن گئے۔

سلیم احمد

ادب اور شعور

ترقی پسند ناقدوں میں ممتاز حسین کی جگہ صف اول میں ہے۔ بلکہ ایک لحاظ سے میں انہیں مجنوں پر بھی فوقیت دیتا ہوں۔ مجنوں کی دقیقہ سنجی، نکتہ رسی اور ذوق شعری اپنی جگہ، لیکن ان کی ترقی پسندی نسبتاً خارجی چیز ہے۔ تربیت اور شخصیت کے اعتبار سے ان کا شمار دراصل جمال پرستوں میں ہونا چاہیئے نہ کہ ترقی پسندوں میں۔ ترقی پسندی ان کیلئے صرف علمی صداقت ہے، جو لہو بن کر رگ و پے میں نہیں دوڑی۔ اس لئے صرف قلم سے ٹپکتی ہے اور وہ بھی اس وقت جب وہ بطور خاص مارکسی زاویہ نظر کو اختیار کرتے ہیں۔ ورنہ اپنی تمام تحریروں میں چاہے وہ تنقیدی ہوں یا افسانوی وہ سیدھے سادے نیاز گروپ کے آدمی رہ جاتے ہیں۔ اور انہیں "ادب اور زندگی" کے مشمولات سے ربط دینا خاصا مشکل نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس ممتاز حسین کی ترقی پسندی ایک داخلی حقیقت ہے۔ ان کی شخصیت میں اس کا مقام کلیدی یا اساسی ہے نہ کہ فروعی۔ جس طرح بیج سے درخت اگتا اور پروان چڑھتا ہے اسی طرح ممتاز حسین کی شخصیت ترقی پسندی کے بیج سے اگی اور پروان چڑھی ہے اور درخت ہی کی طرح شاخوں، پتوں، پھولوں اور پھلوں کے اختلاف اور تنوع کے باوجود ایک وحدت کا تاثر دیتی ہے۔ وحدت کا تاثر ہمیں احتشام حسین کے یہاں بھی نہیں ملتا۔ ان کے مجموعوں میں ترقی پسند تنقیدوں کے ساتھ ساتھ ایسے مضامین بھی شامل ہیں جن میں ترقی پسندی کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا ہے اور وہ بالکل بھول گئے ہیں کہ فانی پر جذباتی مضمون لکھنے سے مارکسی زاویہ نظر کا حق ادا نہیں ہوتا۔ یہ بات صرف حافظہ کی کمزوری کی نہیں ہے۔ بلکہ جیسا کہ کہا جا چکا ہے شخصیت اور

اچھا اب دوسرے تصور کو دیکھئے ۔ چونکہ کرگھے سے مشینی دور تک پہونچنے میں ابھی کئی صدیوں کی دیر تھی اس لئے انسان کی کبریائی اور انسانی وحدت اور مساوات صرف ایک جذباتی صداقت تھی ۔ مگر آپ دیکھ چکے کہ یہ تصور جس بنیاد پر قائم ہے وہ بجائے خود باطل ہے ۔ اس لئے جس صداقت کو تصوف بیان کرتا ہے اسے جذباتی کہنا انسانی شعور کا منہ چڑانا ہے ۔ تصوف کی صداقت مابعد الطبیعاتی ہے ۔ یہ اذیاتی جذباتی سب عہدِ جدید کی چیزیں ہیں ۔

ممکن ہے شاعری کا کوئی پرخلوص طالب علم یہیں یہ کہہ کر ٹوک دے کہ پھر اس کی کیا وجہ ہے کہ اردو اور شاعری کا مرکز دل ہے ۔ مگر یہاں دل کے معنی جذبہ کب ہیں ، رسول کریمؐ کی حدیث ہے " العقل فی القلب " قدیم فارسی یونانیوں کی طرح ہمارے یہاں بھی دل عقل کا مرکز ہے ۔ کہ جذبہ کا ۔ جذبہ کا مرکز دماغ ہے ۔ جذبہ کا مرکز دل کو بنانا کسری تہذیب کا کارنامہ ہے ۔ ہماری قدیم تہذیبوں کو اس سے کوئی تعلق نہیں ۔

اچھا یہ تو ہوئیں بنیادی باتیں ۔ اب اس دعوے کو کہ اردو فارسی شاعری جذبہ کی شاعری ہے ۔ اس جذبہ کی جو خارجی حقیقت سے ہم آہنگ نہیں ہے اس لئے دراصل جذباتیت ہے ۔ دو ایک دوسرے زاویوں سے دیکھئے ۔ ممتاز حسین صاحب نے انسانی وحدت اور مساوات کے کرگھیاتی تصور کو ثابت کرنے کے لئے حافظ ۔ رومی اور میر کے حوالے دیئے ہیں ۔ مگر حافظ کی شاعری کو جذباتی شاعری کی فہرست میں رکھنا پرلے درجہ کی بدمذاقی ہے اور رومی ؟ رومی کی شاعری کی صداقت کو جذباتی صداقت کہنا ایسا ہی ہے جیسے آپ ہمالیہ پہاڑ کو جذباتی صداقت کہہ دیں ۔ ممکن ہے میر کی شاعری جذباتی ہو ۔ ممتاز جیسی شعر پیش کرتے ہیں

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کئے جمع تو دیوان کیا

مگر کیا یہاں درد و غم کا مطلب خارجی حقیقت کا ردعمل ہے ؟ کیونکہ جدید معنوں میں جذبہ اس کے سوا اور کچھ نہیں ۔ جدید اردو تنقید کی بیشتر گمراہیاں اسی قسم کے لغو تصورات سے پیدا ہوئی ہیں ۔ میر صاحب کے درد و غم کچھ اور ہیں ۔ انہیں فیض کے درد و غم سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیئے ۔ ہاں البتہ فیض کی شاعری جذباتی شاعری کی بڑی اچھی اور خوبصورت مثال ہے ۔ ممتاز حسین نے ان پر دو مضمون لکھ کر ان کے ساتھ انصاف کیا ہے ۔

تربیت کی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے احتشام صاحب بھی کسی زمانہ میں جمال پرستوں یا رومانیوں کے ساتھ رہے ہیں اور ان کی شعوری کوشش کے باوجود ان کی شخصیت سے رومانیت کے داغ اور دھبے پوری طرح مٹ نہیں سکے ہیں اور جہاں مارکسیت کا رنگ ہلکا پڑتا ہے وہاں صاف اس طرح ابھر آتے ہیں کہ چھپائے نہ بنے۔ ممتاز حسین کی شخصیت ایسے داغ دھبوں سے دور ہے۔ آپ اس پر تنقید کر سکتے ہیں۔ اس کی عظمت یا پستی پر حکم لگا سکتے ہیں۔ لیکن کسی طرح بھی اس پر دوئی یا خانوں والی شخصیت کا الزام نہیں لگا سکتے۔ جو ادب اور فن کی دنیا کا غالباً بدترین جرم ہے۔

معاف کیجئے۔ بات یہ نہیں کہ میں فلمیں لکھتے لکھتے اپنے ہیرو کو دیو ہیکل حریفوں سے لڑانے کا عادی ہو گیا ہوں۔ یا کسی بھی حلقہ کی تالیاں حاصل کرنے کے لئے صرف اپنے ہیرو کی جیت دکھانا چاہتا ہوں جیسا کہ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میں نے اپنے دو چار مضامین میں راشد اور بالخصوص میراجی کی تعریف حلقہ ارباب ذوق والوں کو خوش کرنے کے لئے کی ہے خیر، حلقہ والے خوش ہوئے ہیں تو اب ترقی پسند بھی خوش ہو لیں۔ تنقید نگاری کے کام کو میں ویسے بھی دلالی کا کام سمجھتا ہوں۔

ہاں تو ذکر تھا ممتاز حسین کی شخصیت کا۔ جو ترقی پسندی کے بیج سے اگی ہے اور شاخوں پتوں اور پھولوں کے اختلاف اور تنوع کے باوجود ایک وحدت ہے۔ ممتاز حسین کے نئے تنقیدی مجموعے ادب اور شعور پر تبصرہ کرتے ہوئے میں اسی وحدت کا جائزہ لینا چاہتا ہوں مختصر مگر محتاط۔

ضروری ہے کہ بات آگے بڑھانے سے پہلے ہم دو ایک بنیادی باتوں کا تعین کر لیں۔ ممتاز حسین سے پہلے ترقی پسندوں کا زندگی اور ادب کے بارے میں عام رویہ کیا تھا۔ ممتاز حسین نے اس میں کیا تبدیلی کی اور یہ تبدیلی ادب کو سمجھنے سمجھانے اور صحیح ذوق ادب پیدا کرنے میں کس حد تک ممد و معاون ہے۔ کیونکہ اول و آخر ادبی تنقید کا مقصد یہی ہے۔

اختر حسین رائے پوری صاحب کا ذکر خیر میں اس ناچیز تحریر میں نہیں کرنا چاہتا تھا۔ کیونکہ وہ ادب کے اس مرتبہ پر فائز نہیں جہاں آدمی ادیب نہیں رہتا۔ لیکن بدقسمتی سے ایک زمانہ میں انہیں ترقی پسندوں کے ہراول دستہ کے اماموں میں سمجھا جاتا تھا۔ اس لئے پہلے انہیں کا رویہ دیکھ لیجیے۔ اختر حسین صاحب

تمام مارکسیوں کی طرح زندگی یا انسانیت کی تاریخ کو پانچ ادوار میں تقسیم کرتے ہیں۔ ابتدائی کمیونزم۔ عہد غلامی۔ جاگیرداری دور اور آخر میں اشتراکی دور مگر وہ ان ادوار کے نامیاتی اور ارتقائی ربط کو سمجھنے سے معذور رہیں۔ ممکن ہے وہ الفاظ میں یہی کہتے ہوں مگر یہ بات ان کے شعور میں اتری نہیں۔ جو بات ان کے شعور میں اتری ہے وہ یہ ہے کہ زندگی کے سفر کی منزل مقصود اشتراکیت ہے جبکہ وہ سفر کے استعارہ کے باوجود زندگی کو ایک جامع چیز تصور کرتے ہیں۔ یہ ایک بنیادی تضاد ہے جس سے ان کا ناقص ادبی نظریہ پیدا ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنی تنقیدوں میں قدیم اردو شعر و ادب کو جا بجا سوختنی اور کشتنی قرار دیا ہے اور اردو شاعری سے افسوسناک عدم واقفیت کے باوجود اپنا فرض سمجھا ہے کہ اسے ترقی پسندی کی رو سے مردود ثابت کیا جائے۔ وہ کہتے ہیں اس شعر و ادب میں زندگی کا شعور نہیں ملتا۔ شعور سے مطلب ہے اشتراکی دور کا شعور یعنی جن حقیقتوں کو وہ بیسویں صدی کی چار دہائیاں گذرنے کے بعد ناقص طور پر سمجھے تھے۔ ان کا مطالبہ ہے اسے میر اور غالب اور اردو کے دوسرے شعراء انیسویں صدی میں کامل طور پر کیوں نہیں سمجھے۔ ادب کا یہ ناقص نظریہ ان کے ناقص تاریخی شعور سے پیدا ہوا ہے۔ ممتاز حسین سے پہلے ترقی پسند تنقید، زندگی تاریخ اور ادب کے بارے میں اسی ناقص رویہ کا شکار تھی۔

عملی تنقید نظریہ کی سب سے بڑی کسوٹی ہے۔ اس کسوٹی پر مجنوں اور احتشام حسین کی بھی ٹھیک نکل جاتی ہے۔ مجنوں صاحب لکھتے ہیں "کچھ لوگوں کو اعتراض ہے کہ پرانی اردو شاعری میں زندگی نہیں ہے میں ان کے جواب میں کہتا ہوں کہ جب لوگوں میں زندگی نہیں تھی تو ادب میں کہاں سے آتی"۔ یہاں زندگی سے مراد ہے زندگی کا شعور۔ یعنی مجنوں صاحب تسلیم کرتے ہیں کہ پرانی اردو شاعری زندگی کے شعور سے خالی ہے۔ لیکن زندگی اگر نامیاتی اور ارتقائی حقیقت ہے جیسا کہ مجنوں صاحب ہمیں ہر ترقی پسند نقاد کی طرح بار بار یاد دلاتے ہیں تو ان کا یہ بیان خود انہیں کے نظریہ کی نفی کرتا ہے کیونکہ اردو شاعری میں اتنا شعور ضرور موجود ہے جتنا شعور اس زمانہ میں ممکن تھا۔ اس زمانہ کی شاعری میں سرمایہ داری یا اشتراکی دور کا شعور ڈھونڈھنا ترقی پسندی نہیں ترقی پسندی کی ضد ہے۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے آپ عہد غلامی کے اپنے تاریخی تعین کو نظر انداز کر کے مطالبہ کریں کہ وہ دور اشتراکی کیوں نہیں تھا۔ اچھا اب احتشام حسین صاحب کے ہاں سے اس رویہ کی مثال لیں،

آپ خود ڈھونڈھ لیجئے۔ کیونکہ میرا مقصود فرداً فرداً مثالیں دینا نہیں تھا بلکہ ترقی پسند تنقید کے عام رویہ کا اظہار۔

ترقی پسند تنقید کے اس عام رویہ سے ہمارے ادب پر دو بڑے اثرات مرتب ہوئے (۱) ماضی و حال کی ہر تحریر میں اشتراکی دور کا شعور ڈھونڈھا جانے لگا۔ (۲) اشتراکی دور کے شعور کو براہ راست سیاسی مسائل کے ذکر کے مماثل قرار دیا گیا۔ پہلے اثر کا ایک نتیجہ تو آپ دیکھ چکے ہیں۔ یعنی پرانے شعر و ادب کو یہ کہہ کر مسترد کر دیا گیا کہ اس میں شعور نہیں ہے یا زندگی نہیں ہے یا یہ صرف گل و بلبل کا افسانہ ہے یا عشق و حسن کی عیاشی ہے دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ بعض لوگ پرانے ادب سے ایسے اشعار ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر نکالنے لگے جن میں کوئی سیاسی واقعہ موزوں کیا گیا ہو۔ یا پھر ایسے اشعار کی تلاش ہونے لگی جن میں روٹی کپڑے کا کچھ ذکر آ گیا ہو۔ اس چکر میں نظیر اکبر آبادی کو اردو کا سب سے بڑا شاعر قرار دیا گیا اور دھڑا دھڑ نقاد لوگ "کوڑی نہیں تو کوڑی کے پھر تین تین ہیں" جیسے اشعار اپنی فاضلانہ تحریروں میں پیش کرنے لگے۔ دوسرے اثر کا پہلا نتیجہ سردار جعفری صاحب کی شاعری تھی۔ ریل کا پہیہ جام کرو۔ اور کرشن چندر صاحب کا افسانہ۔ اور دوسرا نتیجہ جیسا کہ آپ دیکھ رہے ہیں "شاعری اور افسانہ دونوں کی موت۔ انہیں دونوں رویوں کے ملے جلے اثرات کا نتیجہ تھا کہ ساحر لدھیانوی جیسے نومشق شاعر کی زبان اور بیان کے اعتبار سے انتہائی ناقص نظم "تاج محل" سارے ہندوستان میں گونج گئی اور ترقی پسند نقادوں میں شاید ہی کوئی ایسا بچا ہو جس نے اس نظم کی تعریف میں تھوڑا بہت نہ لکھا ہو۔

اک شہنشاہ نے دولت کا سہارا لے کر ہم غریبوں کی محبت کا اڑایا ہے مذاق

ٹھیک یہی زمانہ تھا جب میں نے ممتاز حسین صاحب کا پہلا مضمون پڑھا جس میں انہوں نے ساحر کی نظم کو ترقی پسندی کے صحیح زاویہ سے ناقص قرار دیا تھا اور اسے ماضی اور تاریخ کے بارے میں غیر مارکسی اور اس کے غلط رویہ سے تعبیر کیا تھا۔ "تاج محل انسانی محنت کا شاہکار ہے ہمیں ماضی کے بارے میں اپنے رویہ کی تصحیح کرنی چاہیئے" الفاظ کچھ بھی ہوں ممتاز حسین صاحب کا مفہوم یہی تھا اور ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے ماضی اور ماضی کے ادب عالیہ کے بارے میں ترقی پسند تنقید کا رویہ بدل گیا۔ اس کے ساتھ ہی تصوف کے ترقی پسند رول اور عقلی شاعری کے مقابلہ پر حسی شاعری کی اہمیت کے موضوع پر ممتاز حسین کے

مقالوں کی دھوم جا بجا سنائی دینے لگی۔ مجھے یاد ہے اس زمانہ میں ایک موقعہ پر مجتبیٰ حسین نے انہیں 'عظیم' سے تعبیر کیا تھا۔ گو حسبِ عادت زبانی 'تحریری نہیں' مگر ممتاز حسین کی عظمت پلنے ہی میں تھی کہ ترقی پسند تحریک گہنا گئی اور ممتاز حسین کے نئے منشور کے باوجود دوبارہ نہ چمک سکی۔ غلطیاں کرنے والے گئے تو اصلاح کرنے والے کو بھی اپنے ساتھ لیتے گئے۔ اس کے بعد ادب اور شعور تک میں نے ممتاز حسین کا کوئی مضمون نہیں پڑھا نیر بات کچھ ذاتی سی ہوتی جا رہی ہے۔ اس لئے ادبی باتوں کی طرف لوٹیے۔ ممتاز حسین نے ترقی پسند تنقید میں دو بنیادی تبدیلیاں کیں۔ اب تک ترقی پسند تنقید تاریخ انسانی کے مختلف ادوار کو ایک نامیاتی اور ارتقائی وحدت سمجھنے سے قاصر رہی تھی۔ ترقی پسند یہ الفاظ ضرور استعمال کرتے تھے مگر اس طرح کہ معنی نہیں سمجھتے تھے۔ یا سمجھتے تھے تو اسے خارجی حقیقت پر منطبق نہیں کر پاتے تھے۔ ممتاز حسین نے نہ صرف اس کے معنی سمجھے بلکہ ان معنوں کو خارجی حقیقت پر منطبق کر کے بھی دکھایا۔ دوسری تبدیلی اس پہلی تبدیلی کا نتیجہ ہے جب تاریخ کے بارے میں رویہ بدلا تو ماضی کے ادب کے بارے میں اپنے آپ بدل گیا۔ اب آیئے آخری سوال کی طرف یعنی ہم یہ تو دیکھ چکے کہ ممتاز حسین سے پہلے ترقی پسندوں کا زندگی اور ادب کے بارے میں کیا رویہ تھا۔ اور ممتاز حسین نے اس میں کیا تبدیلی کی۔ اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ یہ تبدیلی ادب کو سمجھنے سمجھانے اور صحیح ذوقِ ادب پیدا کرنے میں کس حد تک معاون ہے۔

شعری یا ادبی ذوق کو نکھارنے کے لئے تنقید کو تین بنیادی کام کرنے پڑتے ہیں۔ تنقید کو دیکھنا ہوتا ہے کہ (۱) کیا کہا گیا ہے (۲) کس طرح کہا گیا (۳) جو کچھ کہا گیا ہے اور جس طرح کہا گیا اس کے بہترین نمونے کیا ہیں۔ اردو تنقید کی سب سے بڑی بدقسمتی یہ ہے اور یہ بات ذرا توجہ سے سننے کی ہے کہ حالیؔ سے لے کر اب تک اسی ایک فرسودہ، گمراہ کن اور باطل تصور کی ترویج کی جاتی رہی ہے کہ اردو کی پرانی تنقید یہ نہیں دیکھتی تھی کہ کیا کہا گیا ہے۔ بلکہ یہ کہ کس طرح کہا گیا ہے۔ افسوس کہ اس تصور کی ترویج میں صفا چٹ چہروں کے ساتھ داڑھیاں بھی شامل ہیں اور مشکل یہ ہے کہ ہمیں داڑھی والوں کو اپنا محترم بزرگ کہنا پڑتا ہے جبکہ دراصل صفا چٹ چہروں کی ساری گمراہیاں چاہے ادبی ہوں یا غیر ادبی دراصل داڑھی والوں سے ہی شروع ہوئی ہیں۔ یہ تصور دو اعتبار سے باطل ہے اول تو یہ بات عقلاً محال ہے کیونکہ جس بات کے بارے میں آپ کو

یہ نہ معلوم ہو کہ وہ تو دکیا ہے۔ اس کے بارے میں آپ یہ کسی طرح فیصلہ نہیں کر سکتے کہ اسے کہا کس طرح گیا ہے اور جس طرح کہا گیا ہے اس میں بہترین طریقہ کون سا تھا۔ اس لئے یہ بالکل بے عقلی کی بات ہے کہ اردو تنقید کس طرح کہا گیا ہے دیکھتی تھی۔ یہ نہیں دیکھتی تھی کہ کیا کہا ہے۔ دوسرے ہم نے پرانی اردو تنقید میں کسی بھی ایک شعر کو اس بنا پر مورد تحسین ہوتے نہیں دیکھا کہ معنی کو نظر انداز کر کے اس کے لفظ اچھے ہیں۔ یہ معنی کو لفظ سے جدا کرنے والے پرانے لوگ نہیں بلکہ دراصل ہمارے نئے مسٹر لوگ ہیں۔ بلکہ مسٹر لوگوں کے بھی پیش رو نئے مولوی لوگ۔ پرانے لوگوں کی دنیا میں کوئی ایسا کرتا تو شرک کا مرتکب ٹھہرایا جاتا۔ یہ بدعت ۱۸۵۷ء کے بعد سے شروع ہوئی ہے۔ اور اب تک ہزاروں شکلوں میں جاری ہے اور ان پر اتنے گروہ بن گئے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے ممیز کرنا ہر ایک کی جدا جدا شناخت مقرر کرنا مشکل کام ہے۔ ویسے موٹی تقسیم کے لئے یوں سمجھئے کہ معنی کو لفظ سے اور لفظ کو معنی سے جدا کرنے کے بعد جو لوگ معنی یا مواد کے حامیوں میں ٹھہرے وہ افادہ پرست کہلائے اور جن کا کام صرف لفظوں سے چل گیا انہوں نے اپنا نام جمال پرست رکھا۔ آپ چاہیں تو انہیں ترقی پسند اور رجعت پسند کہہ لیں چاہیں تو انجمن والے یا حلقے والے۔ تیری سرکار میں پہونچے تو سبھی ایک ہوئے۔ مجھے یقین ہے کہ ان ناچیز خیالات پر بحث کا غلغلہ اٹھے گا۔ اور ہر دو فریقین چلائیں گے کہ یہ غلط ہے ہم صرف معنی پرست یا لفظ پرست نہیں ہیں۔ میں بھی ادب اور شعور پر تبصرہ کرنا چاہتا ہوں نہ کہ حاشیہ والی باتوں پر لڑنا۔ اس لئے رفع شر کے لئے تسلیم کرتا ہوں کہ ان دونوں گروہوں نے اپنی اپنی ضروریات کے تحت معنی اور لفظ کے تعلق پر اپنے اپنے جدا گانہ نظریئے قائم کر لئے ہیں اور اس طرح معنی اور لفظ دونوں کو ٹھکانے لگا دیا گیا ہے۔ خیر ذکر تھا تنقید کے تین بنیادی کاموں کا۔

بدیہی باتوں کے لئے دلیل کی ضرورت نہیں ہوتی اس لئے جب تک تردید نہ کی جائے ہم اس بات کو امر مسلّمہ کے طور پر قائم کرتے ہیں کہ جب تک یہ نہ معلوم ہو کہ کیا کہا گیا ہے اس وقت تک یہ فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کہ کس طرح کہا گیا ہے اور نہ یہ کہ کہنے کا بہترین طریقہ کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیئے کہ مواد کے علم کے بغیر ہم اس کی ہیئت کو متعین نہیں کر سکتے اور نہ یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ کونسی ہیئت بہترین ہے۔ تنقید جب تک ان تینوں سوالوں کا جواب نہ دے اسے تنقید کہنا تنقید کی توہین ہے۔ ممتاز حسین کے "ادب و شعور" کو

ہم اسی معیار پر جانچیں گے۔

ادب اور شعور کا پہلا صفحہ کھولتے ہی ہم ایک چونکانے والے جملے سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان معنوں میں چونکانے والا نہیں جن معنوں میں میرے بعض کرم فرما میری تحریروں کو چونکانے والا کہتے ہیں بلکہ صحیح معنوں میں "انسان ایک روحانی حقیقت ہے۔"

ممتاز حسین نے اس جملہ کو اپنی تنقیدوں کا بنیادی پتھر قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ اس خیال کا اظہار اپنے متعدد مضامین میں کرتے رہے ہیں۔ ہمارے نزدیک ان کا یہ جملہ نہ صرف ان کی تنقیدوں کا مرکزی خیال ہے بلکہ ان کی شخصیت بھی جس کی وحدت کی طرف ہم اشارہ کر چکے ہیں' اسی بیج سے اگی اور پروان چڑھی ہے۔ لیکن میں نے اسے چونکانے والا جملہ کیوں کہا؟ اس لئے کہ اس سے پہلے ترقی پسندی کا زور حقیقت کے دوسرے رخ پر رہا ہے۔ "انسان ایک مادی حقیقت ہے۔"

"شعور مادہ سے پیدا ہوتا ہے" غالباً مارکس کا قول ہے۔ احتشام حسین اسے بار بار حالی کے حوالے سے دہراتے ہیں اور ترقی پسند تنقید کا سنگ بنیاد قرار دیتے ہیں۔ مارکس نے ہیگل کے بارے میں کہا تھا کہ اس کا نظریہ سر کے بل کھڑا تھا۔ میں نے اسے پیروں کے بل کھڑا کر دیا۔ ممتاز حسین کا جملہ اس لئے چونکاتا ہے کہ انہوں نے ترقی پسند ہونے کے باوجود حقیقت کو دوبارہ سر کے بل کھڑا کرنے کی کوشش کی ہے۔ "انسان ایک روحانی حقیقت ہے" کے معنی یہ ہیں کہ آپ اس کی مادی حقیقت کو روحانی حقیقت کے تابع رکھنا چاہتے ہیں۔ اب سمجھ میں آتا ہے کہ ممتاز کی نظر بار بار تصوف اور بھگتی وغیرہ کی طرف کیوں جاتی ہے۔

مگر ہمیں صرف اتنے سے قصور پر ممتاز حسین کو ترقی پسندوں کی صف سے نہیں نکالنا چاہئے۔ ان کی سابقہ خدمات ہمیں مجبور کرتی ہیں کہ ہم ان پر کوئی الزام لگانے سے پہلے دیکھیں کہ ممتاز حسین روح کو کن معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ اس سے بھی پہلے ہمیں یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لینی چاہیئے کہ روح پرانے معنوں میں مذہبی یا مابعد الطبیعاتی حقیقت ہے نہ کہ سماجی یا طبیعاتی۔ ممتاز حسین روح کو کن معنوں میں استعمال کرتے ہیں؟ ہمیں ایک بار پھر "ادب اور شعور" کے دیباچہ کی طرف لوٹنا چاہیئے۔

"انسان ایک روحانی حقیقت ہے" ممتاز حسین لکھتے ہیں "اس سے یہ مراد ہے کہ انسان مثل

مادی اشیاء کے نہیں ہے کہ اسے استعمال کیا جائے اور نہ مثل چوپاؤں کے ہے کہ اس کی گلہ بانی کی جائے۔"
آپ نے دیکھا کہ ممتاز حسین کی روحانی حقیقت صرف سماجی، سیاسی حقیقت ہے نہ کہ مذہبی یا مابعدالطبیعاتی
یہ الگ بات ہے کہ آگے چل کر جب وہ مذہب کا ترقی پسند رول بیان کریں گے تو اسے بھی سماجی۔سیاسی
حقیقت کے تابع کر دیں گے۔ جیسا کہ وہ تصوف کے ساتھ کرتے ہیں۔ خیر یہ کام تو سرسید کے وقت سے چلا آرہا
ہے۔ اس لئے اس کی داد ممتاز حسین کو نہیں دینی چاہیئے۔ ممتاز حسین کو داد دینے کے مواقع بہت آتے ہیں
ممتاز حسین کہتے ہیں "انسان کی انسانیت، اس کی شخصیت، اس کی انفرادیت، اس کا ذہن، اس کی نطق،
اس کی تہذیب اور کلچر یہ سب اس تعاون سے وجود میں آیا ہے جس کا دوسرا نام سماجی زندگی ہے۔" آپ
نے دیکھا یہ وہی اگلے برس کی تیلیاں ہیں۔ سارے ترقی پسند نقاد انسان کو مادی حقیقت قرار دے کر اس کی
تشریح اسی سماجی زندگی میں کرتے ہیں پھر ممتاز حسین نے کیا واقعی روحانی حقیقت کا جملہ صرف بطور اسٹنٹ
کے استعمال کیا ہے۔ اچھا مجھے تو اسٹنٹ بازی کا کام بھی کچھ زیادہ برا نہیں لگتا۔ آخر رسے پر چلنے والے
نٹ کا تماشا بھی تو ایک چیز ہے بشرطیکہ نٹ اپنی اچھل کود سے راہ گیروں کو جمع کرنے میں کامیاب ہو جائے
لیکن ممتاز حسین جیسے ثقہ آدمی پر یہ الزام ذرا زیادتی ہوگا۔ ممتاز حسین کے یہاں اس جملہ کا مقصد لوگوں کو چونکانا
نہیں بلکہ اپنے آپ کو ترقی پسندی کے مروجہ تصورات سے کچھ بلند کرنا ہے۔

ممتاز حسین دوسرے ترقی پسند نقادوں کی طرح سماجی۔سیاسی حقیقت کے قائل ہیں مگر سماجی۔سیاسی
حقیقت کی تعبیر صرف بیسویں صدی کے پس منظر میں نہیں کرتے۔ بیسویں صدی میں سماجی، سیاسی حقیقت
کے معنی ہیں۔ سرمایہ داری کا تضاد اور اس تضاد سے اشتراکیت کی پیدائش ظاہر ہے کہ تاریخ انسانی کے
گذشتہ ادوار میں سماجی۔سیاسی حقیقت کے معنی یہ نہیں تھے۔ ممتاز حسین کے پیشرو زندگی کے نامیاتی اور
ارتقائی ہونے کی رٹ لگانے کے باوجود اس تاریخی مسئلہ کو سمجھنے سے قاصر ہیں یا اس کا زندہ شعور نہیں
رکھتے۔ ممتاز حسین کے زندہ شعور نے سماجی، سیاسی حقیقت کو تاریخ انسانی کے گذشتہ ادوار میں متعین
کرنے کی کوشش کی ہے اور اسے بیسویں صدی کی حقیقت سے ممیز کیا ہے۔ انسان مادی حقیقت ہے
کے بجائے "انسان روحانی حقیقت ہے" کا فقرہ ممتاز حسین کی اسی کوشش سے پیدا ہوا ہے۔ اب اس روحانی

حقیقت کی مزید تشریح ملاحظہ کیجئے: "انسان کی روحانیت کا ایک پہلو تو یہی ہے کہ اس کا رشتہ دوسرے انسانوں کے ساتھ مساوات اور انسانیت کا ہے" "وہ تسلیم کرتے ہیں کہ انسانوں میں صلاحیت کے اعتبار سے تفاوت ہو سکتا ہے۔ مگر" اس کی صلاحیتوں کا کوئی بھی تفاوت' اسے اس کے بنیادی حق سے محروم نہیں کر سکتا ہے"۔ صلاحیت اور اہلیت کا معاوضہ صرف عزت اور شہرت ہے نہ کہ دوسروں پر حکومت کرنے' انہیں غلام بنانے' ان کی محنت کا استحصال کرنے کا استحقاق"۔ "انسان کی روحانیت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ فطرت کے جبر میں نہیں رہنا چاہتا۔ اس کے برعکس وہ اپنی آزادی کی سرحدوں کو تسخیر فطرت سے وسعت دیتا جاتا ہے اور اس عمل سے اپنی پنہاں قوتوں کو خارج میں لاتا جاتا ہے"۔

ممتاز حسین کی تنقیدوں میں ماضی کا احترام' اور ماضی کے ادب عالیہ کے لئے تحسین و ستائش کا جذبہ انہی دونوں باتوں کے شعور سے پیدا ہوا ہے۔ وہ تصوف کی تحریک کو اس لئے پسند کرتے ہیں کہ اس کا بنیادی پیغام انسان دوستی ہے جو دراصل ایک نئے ابھرتے ہوئے ہنرمند اور تجارت پیشہ طبقہ کے شعور سے پیدا ہوا ہے جس کا کرگھا ایک نیا ذریعہ پیداوار تھا اور نیا ذریعہ پیداوار فطرت اور قوانین فطرت پر قابو پانے سے وجود میں آتا ہے۔ ماضی کا ادب عالیہ بھی انہیں اس لئے پسند ہے کہ وہ انسانی عظمت کو بیان کرتا ہے۔ اور دیر و حرم کی تفریقات مٹا کر انسانی مساوات اور وحدت کی تبلیغ کرتا ہے۔ اس کے بعد ممتاز حسین اپنے تصورات کو زبان اور بیان کے مسائل تک پھیلاتے ہیں۔

"زبان پیدا ہوئی ہے حقیقت کو سمجھنے اور اسے قابو میں لانے کی جدوجہد میں"۔ یہاں حقیقت سے مراد فطرت اور قوانین فطرت سے ہے۔ کائناتی معنوں میں بھی اور نفسیاتی معنوں میں بھی۔ "انسان کا علم اپنی فطرت سے متعلق اسی نسبت سے بڑھتا رہتا ہے جس نسبت سے اس کا علم خارجی فطرت یا کائنات سے متعلق بڑھتا رہتا ہے۔ عرفان ذات' عرفان کائنات کے بغیر ممکن نہیں کیونکہ حقیقت ایک ہے"۔ چنانچہ "انسان نے جتنا علم اپنے نفس کے بارے میں طبعی علوم کی ترقی کے جلو میں حاصل کیا ہے اس کا عشر عشیر بھی اس نے دو ڈھائی ہزار سال تک مراقبے کی کیفیت میں رہ کر حاصل نہیں کیا تھا"۔ اس طرح زبان انسان کی اپنی فطرت اور کائناتی فطرت کو سمجھنے اور ان پر قابو پانے کی جدوجہد سے پیدا ہوئی ہے۔ مارکس جب کہتا ہے کہ "زبان عملی شعور ہے"

تو وہ اسی حقیقت کا اظہار کرتا ہے لیکن یہاں ایک سوال اور پیدا ہوتا ہے۔ انسان کائناتی فطرت پر ادب کے ذریعہ قابو حاصل نہیں کرتا بلکہ سائنس کے ذریعہ۔ ممتاز حسین اس کا جواب یہ دیتے ہیں کہ "خارجی فطرت پر قابو پانا ہی زندگی کا تنہا مقصد نہیں ہے۔ جسے انسان سائنس کے ذریعہ پورا کر رہا ہے بلکہ اپنی فطرت پر قابو حاصل کرنا اتنا ہی اہم ایک مقصد ہے اور وہ یہ کام اپنی زندگی کی قدر و قیمت متعین کرنے اور اقدار کو وضع کرتے رہنے سے انجام دیتا ہے۔" ممتاز حسین کے نزدیک ادب بنیادی حیثیت سے اسی اہم خدمت کو انجام دیتا ہے ادب نہ ہو تو سائنس ضرر رساں ہو جائے۔ "ایٹم بم بنانا بڑا مشکل کام تھا۔ لیکن ایٹم سے بم کو نکال دینا اور ایٹم کی توانائی کو انسان کے قدموں پر ڈال دینے کا کام ادب ہی کر سکتا ہے۔" بہر حال ادب ہو یا سائنس دونوں انسان کی ملکیت ہیں۔ اس لئے ممتاز حسین یورپ کے بعض رجعت پسند مفکرین کی طرح، ایک کو بڑھانے اور دوسرے کو گھٹانے کے مدعی نہیں ہیں۔

تشریح طویل ہوتی جا رہی ہے اور ادب و شعور سوا چار سو صفحات کی کتاب ہے۔ اس لئے ہم ممتاز حسین کے ان بنیادی خیالات کے بیان ہی پر اکتفا کرتے ہیں۔ ممتاز حسین نے ان اہم وقیع اور فکر طلب مسائل کو جس طرح سمجھا اور بیان کیا ہے کوئی ترقی پسند نقاد اس میں ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ اور ہم بلا خوف تردید کہہ سکتے ہیں کہ اردو میں ترقی پسند تنقید کے شجر ارتقا کی ممتاز ترین شاخ ممتاز حسین ہیں اور اس کے ساتھ یہ بھی کہ ادب اور شعور اس وقت تک ان کا بہترین مجموعہ ہے۔ مواد کے اعتبار سے بھی اور ہیئت کے اعتبار سے بھی۔ خیالات خود بھی صاف اور واضح ہیں اور واضح انداز میں بیان بھی کئے گئے ہیں۔ آپ ان سے اختلاف یا اتفاق کر سکتے ہیں۔ لیکن ان پر تضاد، یا گذشتہ مضامین کی طرح الجھاؤ اور ژولیدگی کا الزام نہیں لگا سکتے۔ "ادب اور شعور" ممتاز حسین کے ادبی شعور میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

تبصرہ نگار کا کام شارح سے کچھ مختلف ہوتا ہے۔ شارح کی حیثیت سے ہمارا کام ختم ہو چکا۔ لیکن تبصرہ نگار کے فرائض ابھی باقی ہیں۔ ان فرائض کو ادا کرنے کے لئے ہم ممتاز حسین کے خیالات کو اپنے معیار کی کسوٹی پر پرکھ کر دیکھیں گے۔ ہمارا معیار کیا ہے؟

ہم بتا چکے ہیں کہ ہمارے نزدیک تنقید کو تین بنیادی سوالوں کا جواب دینا چاہیئے (۱) کیا کہا گیا ہے

(۲) کس طرح کہا گیا ہے اور (۳) جو کچھ کہا گیا ہے اور جس طرح کہا گیا ہے اس کے بہترین نمونے کیا ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جس ادب پر اظہار خیال کیا گیا ہے اس کا مواد کیا ہے ہیئت کیا ہے اور بہترین تخلیقات کون کون سی ہیں۔ ممتاز حسین کی تنقید چونکہ پورے طور پر ادب کا احاطہ کرتی ہے اور حال کے ساتھ ساتھ ماضی کے ادب عالیہ کے مواد، ہیئت اور بہترین تخلیقات کو متعین کرتی ہے۔ اس لئے ہم اپنے انداز میں یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ کیا واقعی اردو کے قدیم اور جدید ادب کا مواد وہی ہے جو ممتاز حسین نے متعین کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہم اس سوال پر بھی غور کریں گے کہ اس مواد نے جو ہیئت اختیار کی ہے کیا ممتاز حسین اس کے ناگزیر ہونے کا احساس ہمیں دلاتے ہیں۔ تیسری بات ہم یہ دیکھیں گے کہ اپنے خیالات کی روشنی میں ممتاز حسین نے اس ادب کے جو نمونے پیش کئے ہیں کیا وہ واقعی بہترین ہیں؟

ہم اپنی تفتیش کا آغاز قدیم ادب سے کرتے ہیں۔

قدیم ادب سے متعلق ادب اور شعور میں کوئی علیحدہ مستقل مضمون موجود نہیں ہے۔ لیکن مختلف مضامین میں جا بجا اشارے بہرحال ملتے ہیں۔ اس ادب کا مرکزی خیال ممتاز حسین نے انسان دوستی بتایا ہے جو ایک نئے معاشی طبقہ کا فلسفہ ہے معاشی طبقے ذرائع پیداوار اور تقسیم پیداوار سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ نیا معاشی طبقہ ایک نئے ذریعہ پیداوار سے پیدا ہوا ہے جس کے ساتھ ہی تقسیم پیداوار کے نئے عمل کا آغاز ہوا ہے۔ ذریعہ پیداوار سے ہمارا اشارہ کرگھے کی طرف ہے۔ کرگھے کی ایجاد، موجودہ مشینوں کی طرح خارجی یا کائناتی فطرت پر انسان کی ایک فتح تھی۔ اس سے تقسیم پیداوار کا ایک نیا نظام عمل میں آیا۔ یہ نظام مسلمان ہنرمندوں اور تاجروں نے قائم کیا۔ تصوف کی تحریک اسی طبقہ کی فکری تحریک تھی۔ ہمارا قدیم ادب اور شعر اس تحریک سے متاثر ہوا۔ پہلے ایران میں جو تصوف کی جائے پیدائش ہے اور پھر اس کے اثر سے ہندوستان میں۔ ہندی کی بھگتی تحریک اور اردو کی صوفیانہ روایت اسی تحریک کے نتائج ہیں۔ اب ان باتوں کو ممتاز حسین کے اپنے الفاظ میں سنئیے۔

"کیا ہندوستان کیا پاکستان ان دونوں ملکوں میں مسلمانوں کی اکثریت ان مقامی لوگوں کی آبادی پر مشتمل ہے جنھوں نے اسلام، تصوف کی اس عظیم تحریک کے زیر اثر قبول کیا جو ہندوستان کی زندگی میں ایک انقلابی قوت کی حامل رہی ہے۔ اس تحریک نے نہ صرف دیر و حرم سے غیریت کے پردے اٹھائے۔ بلکہ غلامی، ذات پات اور وراثت پیشہ کے بندھنوں کو توڑ کر انسان اور خدا کے .... درمیان عشق اور انسان اور انسان

کے درمیان محدود تھا' احترام نفس' احترام آدمیت' اخوت و مساوات صلح و آشتی اور نفس واحد کے فرشتوں کی بنیاد ڈالی ہمارا سارا کلاسیکی ادب اور نغمہ' عہد خسروؔ سے لے کر بہادر شاہ ظفرؔ کے زمانے تک اردو کا ہو کہ بنگالی' سندھی' پنجابی یا پشتو کا اسی تصوف کے عرفان ذات و صفات اور اسی کی اخلاقی اقدار میں ڈوبا ہوا ہے۔"

ترقی پسند اصول تنقید کی رو سے ماضی اور ماضی کے ادب کے بارے میں یہ معقول ترین رویہ ہے جو کوئی نقاد اختیار کر سکتا ہے۔ ممتاز ترقی پسندوں میں اسی معقولیت کے ترجمان ہیں اور بے شک بہت پرجوش ترجمان یعنی جتنا جوش معقولیت کے اندر رہ کر دکھایا جا سکتا ہے۔

لیکن قدیم ادب کی یہ انسان پرستی' بیسویں صدی کے ادب کی انسان پرستی سے کچھ مختلف چیز بھی ہے اس اختلاف کو متعین کئے بغیر ہم تاریخی شعور کا حق ادا نہیں کر سکیں گے۔ ماضی کی انسان پرستی جذباتی چیز ہے۔ کیونکہ اس وقت انسان نے خارجی فطرت کو اس حد تک مسخر نہیں کیا تھا جس طرح بیسویں صدی میں کیا ہے۔ انسان انسان کے درمیان مساوات کا حقیقی رشتہ قائم ہونے کے لئے ضروری ہے "کہ مشینوں اور برقی طاقتوں کا استعمال سماجی ترقی کے حق میں استحصال محنت کے جواز کو ختم کر دے"۔ بیسویں صدی کی انسان پرستی ان معنوں میں جذباتی نہیں حقیقی چیز ہے کہ اس زمانے میں فطرت پر انسان کی فتح نے سچ مچ انسانی محنت کے استحصال کے جواز کو بے جان بنا دیا ہے۔ مگر بارھویں تیرھویں صدی عیسوی میں ایسا نہیں تھا اس لئے ماضی کی انسان پرستی قابل ستائش ہونے کے باوجود کچھ کچھ "تعلی" سی معلوم ہوتی ہے۔

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

ممتاز حسین کا کہنا ہے کہ ماضی کے ادب میں انسان کی تصویر اس تعلی کے باوجود ایک خالق کی نہیں بلکہ بندۂ مجبور کی ہے۔ اس بندۂ مجبور نے اپنی فطرت پر تو قابو پایا جس سے اس کے ادب میں بلندی اور عظمت پیدا ہوئی۔ مگر قوانین فطرت پر کمند نہ پھینک سکا اور مغرب کی مشینوں سے صاف شکست کھا گیا۔ کیونکہ جہاں تک قوانین فطرت پر کمند کا تعلق ہے مغرب اس ضمن میں ہمارے مقابلہ پر زیادہ ترقی پسند ہے۔ ممتاز حسین کا کہنا ہے کہ ہماری قدیم شاعری میں انسان پرستی کے ترقی پسند رجحان کے باوجود دنیا کو "عالم خواب و خیال" اور

"مایا جال" سمجھنے کا رجعت پسند رجحان اس دور کے اسی بنیادی تضاد سے پیدا ہوا ہے۔ -فی الوقت ہم اس خیال کی زیادہ تفصیلات پر نہیں جائیں گے کیونکہ یہ خیال صرف ممتاز حسین کا نہیں ہے بلکہ اس کی کئی اور شکلوں سے ہم پہلے ہی مانوس ہیں۔ آج سے نہیں سرسید کے وقت سے۔ مثلاً اس تصور کی ایک مانوس شکل ہمیں ان الفاظ میں ملتی ہے "اردو شاعری دل کی شاعری ہے۔"

اردو شاعری دل کی شاعری ہے یا جذبہ کی شاعری ہے یا دردمندی کی شاعری ہے یا داخلیت کی شاعری ہے ——— ان سب تصورات کے ایک ہی معنی ہیں۔ یہ شاعری کسی نہ کسی طرح حقیقت، خارجی حقیقت سے کٹی ہوئی ہے۔ یہ جب اڑان پر آتی ہے تو حقیقت سے آگے نکل کر صرف تخیلی چیز بن جاتی ہے جب شکست کھاتی ہے تو سخت و سنگین حقیقت کے تلخ اور مایوس کن ردعمل کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جدید اردو تنقید کے قریب قریب سارے دبستان اردو شاعری کے اسی تصور سے پیدا ہوئے ہیں مثلاً وہ لوگ جو خارجیت یا داخلیت کی اصطلاحوں میں اردو شاعری کو سمجھنا چاہتے ہیں یا وہ لوگ جو فکر اور جذبہ کو ایک دوسرے سے جدا کر کے ان میں سے اپنی پسند کے مطابق کسی ایک کا اطلاق اردو شاعری پر کرتے ہیں لطف یہ ہے کہ اردو شاعری کے مخالف اور موافق اپنے بنیادی اختلافات کے باوجود ان اصطلاحوں پر متفق ہیں اور انہیں کو اپنے پیمانوں کے طور پر استعمال کرتے ہیں چاہے نتیجہ اردو شاعری کے حق میں نکالتے ہوں چاہے مخالفت میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایسا کیوں ہے۔

کسی حقیقت کو دیکھنے والے جب دو مختلف گروہوں میں بٹ جائیں اور متضاد نتائج برآمد کریں تو ہمیں پورے اطمینان قلب کے ساتھ ایک بات سمجھ لینی چاہیئے کہ دونوں حقیقت کو دیکھنے سے قاصر ہیں اور حقیقت کو بیان کرنے کے بجائے حقیقت کے بارے میں صرف اپنا ردعمل بیان کر رہے ہیں۔ حقیقت کو دیکھنے اور بیان کرنے کے بجائے حقیقت سے متعلق اپنے ردعمل کو دیکھنے اور بیان کرنے کے صرف ایک معنی ہیں۔ جذباتیت ، جذباتیت پرست انسان وہ ہوتا ہے جو حقیقت کو نہیں دیکھ سکتا اور حقیقت کے بارے میں صرف اپنے ردعمل کو دیکھتا ہے۔ یعنی اس کا تصور حقیقت خود اس کی اپنی شخصیت کا ایک پھیلاؤ ہوتا ہے۔ اور بس۔ غدر کے بعد سے اب تک کی ساری اردو تنقید (اور اس میں ترقی پسند غیر ترقی پسند کی تخصیص نہیں) ان معنوں میں صرف جذباتی تنقید ہے۔

اردو شاعری کے نقّادوں کی اپنی شخصیت کا پھیلاؤ! لیکن جذباتیت صرف نقادوں کا مرض نہیں۔ نقاد، شاعر، ادیب، فلسفی، سیاست دان، مذہبی علماء، مفسرین، محدثین، تاجر، دکاندار، گاہک، غرض انسانوں کی جتنی بھی قسمیں ممکن ہیں ان سب کے ساتھ جدید کا نقطہ لگا دیجئے۔ اور آپ دیکھیں گے کہ وہ صرف جذباتیت پرست ہیں مگر اس حقیقت پر ہم کہیں اور بحث کریں گے۔

ممتاز حسین یا ترقی پسند نقّاد، یا جدید نقاد، جب اچھے یا برُے معنوں میں اردو شاعری کو داخلیت یا خارجیت فکر یا جذبہ، تسخیر نفس یا تسخیر فطرت اور اسی قسم کی ان گنت ادھوری سچائیوں میں تقسیم کرتے ہیں تو دراصل اردو شاعری کی حقیقت نہیں بیان کرتے، بلکہ اپنی حقیقت۔ آپ اجازت دیں تو میں اس کے لئے اپنی اصطلاح استعمال کر لوں: —— کسری انسان کی حقیقت!

ممتاز حسین کے نزدیک قدیم اردو شاعری اچھے معنوں میں جذبہ کی شاعری اس بنا پر ہے کہ وہ خود اچھے معنوں میں جذبہ کے آدمی ہیں۔ شریف، نیک، ہمدرد! مگر صفات کتنی ہی قابل ستائش کیوں نہ ہوں ہمیں قدیم اردو فارسی شاعری کو سمجھنے میں مدد نہیں دے سکتیں۔ قدیم اردو فارسی شاعری جذبہ کی شاعری نہیں ہے —— اس جذبہ کی جو خارجی حقیقت سے آگے جاتا ہے یا پیچھے رہتا ہے کیونکہ جذبہ کی دونوں قسمیں جذبہ کی مسخ شدہ قسمیں ہیں۔ کسری انسان کا کسری جذبہ

قدیم اردو شاعری کی پوری حقیقت یہ ہے کہ (ایک بار پھر اپنی ہی اصطلاح) استعمال کرنے کی اجازت چاہتا ہوں) وہ پورے آدمی کی شاعری ہے یعنی اس آدمی کی شاعری، جس کا احساس، جذبہ اور عقل ایک دوسرے سے جدا نہیں ہوتے بلکہ ایک وحدت بناتے ہیں اور یہ وحدت اپنے اندر بھی ہم آہنگ ہوتی ہے اور خارجی حقیقت سے بھی ہم آہنگی رکھتی ہے جو خود ایک ہم آہنگ وحدت ہے۔ خیر آپ میری اصطلاحوں کے چکر میں نہ پڑیں۔ نہ اس چکر میں کہ جدید اردو تنقید کے مختلف دبستاں کیا کہتے ہیں اور ان کی صداقت ایک دوسرے سے کس حد تک مختلف اور کس حد تک متحد ہے۔ یہ تبصرہ ممتاز حسین کی کتاب پر ہے اس لئے ہمیں ممتاز حسین کی صداقت ہی پر گفتگو کرنی چاہیے۔

ممتاز حسین کے نزدیک اردو شاعری اچھے معنوں میں جذبہ کی شاعری ہے۔ جس کی تشریح ہم نے یہ کی

ہے کہ اس زمانہ میں جب انسان نوامیس فطرت پر کمند نہ پھینکنے کے باعث بندۂ مجبور تھا اور فطرت اور قوانین فطرت پر حاوی نہیں ہوا تھا، اس شاعری نے انسانی وحدت اور مساوات کے خواب دیکھے۔ حالانکہ اس خواب کی تعبیر کے لئے ضروری تھا کہ مشینوں اور برقی طاقتوں کا استعمال انسانی محنت کے استحصال کے جواز کو بیجان بنا دے جیسا کہ بیسویں صدی میں ہوا ہے۔ یہی اس کا جذباتی پہلو ہے۔ دوسری بات ممتاز حسین یہ کہتے ہیں کہ جذبہ کی یہ شاعری تصوف کی تحریک سے متاثر ہے جو ساتویں صدی ہجری کے مسلمان کاریگروں کی تحریک تھی۔ اس تحریک نے انسان اور خدا کے درمیان، اور انسان اور انسان کے درمیان نئے رشتے قائم کرنے کی کوشش کی۔ یہ اس کی تاریخی حقیقت ہے۔ تاریخی حقیقت کا مطلب یہ ہے کہ اگر کاریگروں کا نیا معاشی طبقہ جو ایک نئے ذریعہ پیداوار کی وجہ سے پیدا ہوا تھا۔ اور اس لئے خدا اور تقسیم پیداوار کے ایک نئے تصور دیا انسانی رشتوں کے ایک نئے نظام) کا طالب تھا۔ ظہور میں نہ آیا ہوتا تو تصوّف کی تحریک بھی وجود میں نہ آتی۔ یہ نیا معاشی طبقہ کرگھے کی ایجاد سے پیدا ہوا تھا۔ اور کرگھے کی ایجاد سے انسان فطرت کی قوتوں پر غلبہ پانے کی جدوجہد میں ایک قدم آگے بڑھا تھا۔ اس لئے تصوف کی تحریک نے انسان کی کبریائی کا نعرہ بلند کیا۔

نیست اندر جبّہ ام الا خدا

دوسری طرف کرگھے کی ایجاد نے تقسیم پیداوار کے نظام پر بھی اثر ڈالا۔ یعنی انسانی وحدت اور مساوات کا تصور پیدا ہوا۔ بنی آدم اعضائے یکدیگر اند با اصل تہذیب احترام آدمی۔ جب مسلمان کاریگر اپنے کرگھے کے ساتھ ہندوستان آئے تو یہاں بھی ہندوؤں میں بھگتی تحریک اور مسلمانوں میں صوفی تحریک کا آغاز ہوا۔ اور ہندوستان کی تمام زبانوں کی شاعری اس تاریخی حقیقت سے متاثر ہوئی۔

ممتاز حسین کی اس صداقت پر غور کرنے کے لئے ہمیں دو بنیادی باتوں کا تعین کرنا پڑے گا (۱) کیا انسان اور خدا کی وحدت اور نتیجہ کے طور پر انسان اور انسان کی وحدت کا تصور تصوّف میں جذباتی نعرہ ہے؟ (۲) کیا انسان اور خدا' اور انسان اور انسان کی وحدت کا یہ تصور کرگھے کی ایجاد سے ساتویں صدی ہجری میں پیدا ہوا؟

افسوس کہ ان سوالوں پر تفصیل سے کچھ کہنا اس تبصرہ میں جو پہلے ہی ضرورت سے زیادہ ہو چکا ہے

نہ ممکن ہے نہ مناسب' اس لئے مجبوراً ہمیں صرف چند اشاروں پر اکتفا کرنی پڑے گی۔ آئیے پہلے ممتاز حسین کے کرگھے کو دیکھ لیں۔ تصور کا بنیادی تصور وحدت الوجود ہے۔ اس سے خدا اور انسان کی وحدت کا تصور پیدا ہوا ہم اس وقت اس تصور کی پیچیدہ تفاصیل میں نہیں جائیں گے۔ ہمیں اس وقت صرف یہ دیکھنا ہے کہ کیا یہ تصور ممتاز حسین کے کرگھے سے پیدا ہوا ہے؟ رسول کریمؐ کی ایک حدیث ہے۔ خدا نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا۔ یہ کرگھے کے سات سو سال پہلے کی بات ہے۔ پھر اسی تصور کو ہم عہد نامۂ عتیق باب پیدائش میں یوں دیکھتے ہیں "اور خدا نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا" صرف یہی نہیں اس کے ساتھ یہ تصور بھی کہ انسان زمین کی سب سے بڑی اور برتر مخلوق ہے۔ قرآن کے الفاظ میں زمین پر خدا کا خلیفہ۔ عہد نامۂ عتیق کے الفاظ ملاحظہ کیجئے "پھر خدا نے کہا ہم انسان کو اپنی صورت پر اپنی شبیہ کی مانند بنائیں۔ اور وہ سمندر کی مچھلیوں اور آسمان کے پرندوں اور چوپایوں اور زمین' اور سب جانداروں پر جو زمین پر رینگتے ہیں اختیار رکھیں" قرآن کریم کہتا ہے سخر لکم ما فی السمٰوٰت وما فی الارض۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اقبالؔ نے بھی اسلام کے تصور توحید اور اس کے نتیجہ وحدت آدم کو سمجھنے میں ایسی ہی غلطی کی ہے کیونکہ وہ اسے انسان کی زمانی ارتقا سے وابستہ کر دیتے ہیں اور قریب قریب ترقی پسندوں ہی جیسا یہ تصور پیدا کرتے ہیں کہ توحید اور وحدت انسانیت یا وحدت آدم کے یہ تصورات سن چھ سو عیسوی میں پیدا ہوئے خیر یہ ایک ضمنی بات تھی ہم اقبالؔ پر نہیں ممتاز حسین پر بات کر رہے ہیں۔

آپ نے دیکھا کہ تصوف انسان کی جس کبریائی کا ذکر کرتا ہے وہ کرگھے سے نہیں پیدا ہوا یعنی ساتویں صدی ہجری کی چیز نہیں ہے بلکہ ہم اسے اس دور میں بھی یکساں پاتے ہیں' جب تاریخ انسانیت ابھی عہد غلامی میں تھی اور ترقی پسندوں کے تاریخی تصور کے مطابق انسانی وحدت اور مساوات کے تصورات سے خالی صرف یہی نہیں بلکہ زمانہ قبل تاریخ کی اہم ترین دستاویز اپ نشد میں بھی ہیں یہ تصورات جوں کے توں ملتے ہیں (جس کو شوق ہو پچاس روپے خرچ کر کے اور بازار سے ترجمہ لے کر دیکھ لے) ترقی پسند سب سے زیادہ تاریخی حقیقت پر زور دیتے ہیں۔ مگر یہ وہی بنیادی چیز ہے جس کا سب سے کم علم رکھتے ہیں۔ ممتاز حسین کا کرگھا کہاں تک جائے گا۔

دوسرا زاویہ اس جذباتی صداقت کو دیکھنے کا یہ ہے کہ آپ اسے تہذیب کے دوسرے مظاہر کے آمنے سامنے رکھ کر دیکھیں۔ کیونکہ یہ مظاہر کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں دراصل ایک ہی تہذیبی وحدت سے پیدا ہوتے ہیں۔ کیا قدیم اردو نثر جذبہ کی نثر ہے۔ ممتاز حسین کہتے ہیں عہد خسرو سے عہد بہادر شاہ تک ایک ہی چیز ہے۔ اچھا خسرو کی موسیقی جذبہ کی موسیقی ہے؛ جذبہ کی موسیقی کلچرل ہیریٹیج کا نعرہ لگانے والوں اور جذبہ اور جذباتیت بلکہ تمام تصورات کو خلط ملط اور الٹ پلٹ کرنے والے جدید لوگوں نے پیدا کی ہے۔ خسرو نے نہیں۔ البیلی نیر اور خسرو میں بہت بڑا فرق ہے۔ ایک کی پیدائش مابعد الطبیعات سے ہے۔ دوسرے کی زور طبیعت سے۔

بحث طویل ہو گئی اور ہم ابھی تک مواد سے آگے نہیں بڑھ سکے۔ مگر ہم نے ابتدا میں اصول قائم کیا تھا کہ جب تک تنقید "کیا کہا گیا ہے" کا صحیح تعین نہیں کر سکے گی اس وقت تک یہ فیصلہ بھی نہیں کر سکے گی کہ اس کی ہیئت کس طرح پیدا ہوئی ہے اور بہترین ہیئت کون سی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیئے کہ ممتاز حسین نے ہیئت یا فارم کے بارے میں جو کچھ کہا ہے وہ جزوی طور پر ممکن ہے کہ صحیح ہو مگر کلی صداقت پر اس کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے فارم کی حقیقت دریافت کرنے اور اس کے بہترین نمونوں کا انتخاب کرنے میں ان کی راہنمائی قطعی طور پر مشتبہ ہے وہ اچھے برے اشعار انتخاب ضرور کرتے ہیں مگر اس طرح جیسے کوئی اندھیرے میں تیر پھینکتا ہے کہ لگ گیا تو تیر ورنہ تکّا۔ تخلیق تکوں کو گننے اور فہرست شمار کرنے کا کام مجتبیٰ حسین کے لئے چھوڑتا ہوں۔ آخر میں صرف ایک بات اور۔ ادب اور شعور کو میں ترقی پسند تنقید کی سب سے اہم تصنیف قرار دیتا ہوں۔ کیونکہ مارکسی نقطۂ نظر اور ترقی پسند نظریہ ادب پر کوئی گفتگو کرنے کے لئے یہ ہمیں دوسری کتابوں کے مطالعہ سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ ادب اور شعور کا مطالعہ دراصل تاریخ اور ادب کے بارے میں ایک پوری تحریک کا مطالعہ ہے۔

"ادبی شعور کی جدیدیت" سے

سلیم احمد

شیطان ــــ رُوحِ انکار

یہ ایک عام عقیدہ ہے کہ شیطان نے خدا کے حکم کو ماننے سے انکار کیا اور راندۂ درگاہ ہوا۔ ہمیشہ سے شیطان کے اس کام کو نفسی کام سمجھا جاتا تھا۔ اور شیطان پر لاحول کی بوچھار ہوتی تھی مگر خدا رومانیوں کا بھلا کرے انہوں نے اچھائی برائی اور حسن و قبح کے سارے معیار ہی بدل ڈالے۔ چنانچہ طوائفوں ، دلالوں، ڈاکوؤں اور اُٹھائی گیروں کے ساتھ شیطان کے دن بھی پھرے رومانیوں نے کہا شیطان نے تو بڑا اچھا کام کیا، شیطان خدا کے حکم کو ماننے سے انکار نہ کرتا تو حوا کو نہ بہکاتا۔ وہ حوا کو نہ بہکاتا تو آدم دانۂ گندم نہ کھاتے۔ آدم دانۂ گندم نہ کھاتے تو جنت سے نہ نکلتے۔ جنت سے نہ نکلتے تو دنیا آباد نہ ہوتی۔ اور دنیا آباد نہ ہوتی تو رومانی نہ پیدا ہوتے چنانچہ شیطان تو قصہ آدم کا ہیرو ہے۔ جہاں تک شیطان کے علامتی معنوں کا تعلق ہے۔ اس کی کئی تعبیریں ممکن ہیں اور اس میں شیطان کو سراہنے کا پہلو بھی نکلتا ہے مثلاً منصور حلاج نے اسے اہلِ فراق کا سردار کہا ہے جس سے اقبالؔ بھی متاثر ہوئے۔ محی الدین ابن عربی کے وحدۃ الوجود میں بھی شیطان کا ایک خاص مقام ہے۔ یعنی کہیں اس کو موحد ہونے کی حیثیت سے قبول کیا گیا ہے اور کہیں خدا کے اسم "مضل" کے نمائندہ کی حیثیت سے۔ لیکن رومانیوں نے شیطان کو جس خوبی کی وجہ سے سراہا وہ اس کی بغاوت ہے۔ رومانی کہتے ہیں کہ شیطان "روحِ انکار" کا مظہر ہے اور اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ سب سے "بڑا نہیں" کہنے والا ہے۔ اور تو اور ہمارے اقبالؔ بھی رومانیوں سے متاثر ہوتے ہیں، اور شیطان کو اسی حیثیت سے قبول کرتے ہیں۔ جوشؔ صاحب کے حرفِ آخر کا شیطان اقبال کے مفکر اور فیلسوف قسم کے شیطان کے مقابلے پر ایک دیہاتی جاگیردار معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ہے وہ بھی اسی قبیل سے۔ اس کی بھی سب سے بڑی خوبی انکار ہے۔ لیکن حقیقت بالکل

برعکس یہ ہے کہ شیطان کا انکار سے کوئی تعلق نہیں۔ وہ "نہیں" کہنا تو جانتے ہی نہیں۔ اس کا تو کام ہی "ہاں" کہنا ہے۔

یقیناً یہ بات آپ کو اُلٹی معلوم ہوگی، عام عقیدہ کی رو سے بھی اور رومانیوں کے نقطۂ نظر کے اعتبار سے بھی۔ عام عقیدہ کی تو بات چھوڑیئے۔ لیکن رومانیوں کی غلطی ابھی ظاہر ہو جائے گی۔ میرے بارے میں کچھ لوگوں کا الزام یہ ہے کہ میں چونکانے والی بات کرنے کے لیے اُلٹی سیدھی ہانکتا رہتا ہوں۔ پہلے تو میں اس قسم کی باتوں پر دل کھول کر ہنسا کرتا تھا مگر حالات اب کچھ ایسے بگڑے ہیں کہ اردو کے پروفیسران تک سے خوف آنے لگا ہے۔ اس لیے بہتر ہے کہ میں اپنی ہانک کی تائید میں ایک معتبر قسم کے آدمی کو بھی شامل کر لوں۔ یعنی ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے استاد جناب ارونگ بیبٹ کو جن کی کتاب "روسو اور رومانیت" بین الاقوامی شہرت رکھتی ہے بیبٹ نے اپنی اس کتاب میں کئی جگہ مثالیں دے کر دکھایا ہے کہ رومانیوں نے کس طرح تمام پچھلے تصورات کو مسخ کر دیا۔ اس کی ایک مثال "انکار" کا تصور ہے۔ بیبٹ کا کہنا ہے کہ کلاسیکی تہذیب میں "نہیں" کہنے کے وہ معنی نہیں تھے جو رومانیوں کے ہاں مانے جاتے ہیں۔ نہیں کہنا شیطان کا کام نہیں ہے بلکہ الوہی قوت کا کام ہے مثلاً سقراط ایک الوہی قوت کا ذکر کرتا ہے جو کبھی کبھی اس میں کام کرتی ہے۔ یہ قوت سقراط کو ہمیشہ کسی کام سے منع کرتی ہے۔ کبھی کوئی کام کرنے کا حکم نہیں دیتی۔ انسان میں ضمیر کی آواز جو اخلاق کی بنیاد ہے وہ ہمیشہ کسی عمل پر "نہیں" کہتی ہے۔ مسئلہ کی مزید وضاحت کے لیے میرے ایک مضمون "اردو شاعری میں جور و جفا کی روایت" کو ایک نظر دیکھنا چاہیئے۔ اس مضمون میں میں نے انسان کی تعریف یہ کی ہے کہ یہ وہ حیوان ہے جو خود اپنی مخالفت سے وجود میں آتا ہے۔ یعنی انسان اس وقت پیدا ہوتا ہے۔ جب وہ اپنے حیوانی وجود پر بندش لگاتا ہے اور اس کے داعیات اور مقتضیات پر "نہیں" کہنا سیکھتا ہے۔ چنانچہ "روح انکار" شیطان کا نہیں۔ انسان کا نام ہے۔ اس کے مقابلہ پر شیطان کیا ہے۔ فقط اقرار ہے، وہ حیوان کے ہر داعیہ کو لبیک کہتا ہے اور ہمیشہ جسمانی جنسی اور جبلی تقاضوں کو بغیر روک ٹوک کے "ہاں" کہتے۔ قبول کرنے بلکہ انھیں میں کھو جانے کی کوشش کرتا ہے۔ شیطان کی کوشش یہ ہے کہ "انسان" پیدا نہ ہو۔ پیدا ہو تو اتنا کمزور ہو کہ شیطان کے مقابلہ پر نہ آسکے۔ بس شیطان جو کہتا جائے، بلا چون وچرا اس کو مانتا چلا جائے۔ اب اقبال ہوتے تو میں بصد ادب ان سے کہتا کہ قصۂ آدم کو رنگین کرنے کی سعادت تو بڑی بات ہے، شیطان کی چل جاتی تو آدم پیدا ہی نہ ہوتے۔ اقبال، رومانیوں کے ساتھ اس غلطی میں کیوں مبتلا ہوئے، یہ تمثیل آدم کی

ایک غلط تشریح کا نتیجہ ہے۔ آدم دراصل خدا کی اس روح کا نام ہے جو اس نے مٹی کے پتلے میں پھونکی۔ قرآن میں اسے "امرِ رب" کہا گیا ہے۔ اس امر کا تقاضا ہے کہ آدم خود اپنے اوپر یعنی اپنے حیوانی وجود پر پابندی "عائد کرے۔ شجرِ ممنوعہ اس پابندی کا نام ہے جو آدم کی روح نے آدم پر لگائی ہے۔ آدم کا حیوان جنت میں جہاں چاہے کھاتا پیتا پھرتا ہے لیکن پھر وہ کسی ایک چیز کے کھانے سے انکار کرتا ہے اس کے تقاضے کو "نہیں" کہتا ہے۔ شیطان کا فریب یہ ہے کہ وہ اس کے اس انکار کو ختم کرا دے اور "نہیں" کی بجائے اس سے پھر "ہاں" کرائے۔ حوا کی ترغیب یہی ہے وہ آدم کو جو اخلاقی یا روحانی وجود ہے، یہ بہکاتی ہے کہ جب اس کے حیوان پر کچھ اور کھانے کی پابندی نہیں ہے تو اسے شجرِ ممنوعہ کو بھی قبول کرنا چاہیے اور اسے کھانے سے انکار نہیں کرنا چاہیے۔ آدم کے حیوانی وجود میں خود یہ تقاضا موجود ہے اس لیے وہ حوا کی ترغیب میں آجاتا ہے اور انکار یا پابندی کو ختم کرکے پھل کھا لیتا ہے۔ یہ آدم کا زوال ہے۔ مسیحیت میں ازلی گناہ کا عقیدہ یہ ہے کہ ہر انسان آدم کے زوال کی وجہ سے حیوانی وجود میں پیدا ہوتا ہے۔ اس میں "روح" نہیں ہوتی البتہ روح کا امکان ہوتا ہے۔ وہ چاہے تو اپنے اندر روح پیدا کر سکتا ہے۔ یہ روح اس انکار سے پیدا ہوگی جو وہ اپنے حیوانی وجود سے کرے گا۔ روحانی جب اس حرف انکار کو شیطان سے منسوب کرتے ہیں تو دراصل سارے بنیادی تصورات کو الٹ دیتے ہیں ان تصورات کو تسلیم کر لیا جائے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ شیطان روحانی یا اخلاق وجود کا نمائندہ ہے۔ لیکن یہاں پہنچ کر غالباً روحانی بھی جھینپ جائیں گے۔

میں نے کہا شیطان انکار کا نہیں۔ اقرار کا نمائندہ ہے۔ وہ "نہیں" کہنے کا اہل نہیں صرف "ہاں" کہتا ہے۔ لیکن اگر یہ بات صحیح ہے تو پھر اس عام عقیدہ کے کیا معنی ہیں کہ شیطان نے انکار کیا جس کی تصدیق قرآن بھی کرتا ہے؟ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے میں اپنے پڑھنے والوں کی توجہ ایک بنیادی اصول کی طرف مبذول کراؤں گا جس کو فراموش کر دینے سے ہمارے لیے بہت سے مسئلے ناقابلِ فہم ہو گئے ہیں۔ وہ اصول یہ ہے کہ عالمِ ارواح کا حکم عالمِ اجسام میں اُلٹ جاتا ہے۔ جو بات عالمِ ارواح جنت یا آخرت کے لیے درست ہے، وہ عالمِ اجسام کے لیے غلط ہے۔ شریعت کے ہمارے احکام اسی اصول پر ہیں۔ بات یہ ہے کہ عالمِ ارواح روح کے حکم پر چلتا ہے۔ عالمِ اجسام جسم کے حکم پر۔ سارے مذاہب کی غایت یہ ہے کہ عالمِ اجسام پر روح کا حکم غالب آئے اور روح کو جو برتری عالمِ ارواح میں حاصل ہے وہ عالمِ اجسام میں بھی حاصل ہو جائے۔ اس اصول کی روشنی میں روزِ ازل شیطان کے انکار کے معنی یہ ہیں کہ اس نے روح کا حکم ماننے سے انکار کیا۔ اس کے مقابلے پر دنیا میں انکار کے معنی ہوں گے جسم کا انکار۔ ان معنوں میں شیطان عالمِ بالا میں انکار

کرنے والا ہے۔ نہیں کہنے والا ہے اور عالم دنیا میں اقرار کرنے والا ہے۔ اس کے برعکس آدم عالمِ بالا میں اقرار کرنے والا ہے اور عالم دنیا میں انکار کرنے والا۔ عالمِ بالا میں وہ روح کا اقرار کرتا ہے، عالم دنیا میں جسم کا انکار۔ ہم کہہ چکے ہیں کہ انسان کی تعریف وجود ِ حیوانی کی مخالفت ہے۔ یعنی انسان عالمِ اجسام میں جسم کا انکار کرے یا اس پہ پابندی لگا کر یا اس کو "نہیں" کہہ کر اس میں "روح" پیدا کرتا ہے اور اپنی زندگی کو عالم ارواح کے مطابق بناتا ہے۔ یہی جنت کی بازیافت ہے کیونکہ جنت روح کا مقام ہے جبکہ دنیا جسم کا مقام ہے۔ اب ہم چونکہ عالم اجسام کی حقیقت بیان کر رہے ہیں۔ اس لیے شیطان سے اگر انکار کو منسوب کر سکتے ہیں تو ایک صورت میں، جب ہم اسے "انکار کا انکار کرنے والا" کہیں لیکن یہ بات رومانیوں سے بالکل مختلف ہوگی۔ ہمارے زمانے میں رومانیوں کے تصورِ شیطان کی مقبولیت کے صرف ایک معنی ہیں، آدم یعنی انسان کی مکمل شکست بلکہ موت۔ یعنی ہمارے زمانے میں شیطان کی آرزو پوری ہوگئی ہے کہ آدم پیدا ہی نہ ہو۔

سلیم احمد

اسلامی ادب کا مسئلہ

ادب اسلامی کی تحریک جتنے زور سے شروع ہوئی تھی اتنے زور سے چلی نہیں۔ بس کچھ دن دوڑنے کی کوشش کر کے بیٹھ گئی اور اب تو کوئی اس کا نام بھی نہیں لیتا۔ ترقی پسند تحریک کی طرح یہ بھی صرف ماضی کے حوالے کی ایک چیز ہے اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ لیکن ترقی پسند تحریک اور ادب اسلامی کی تحریک میں بڑا فرق ہے۔ ترقی پسند تحریک ایک بین الاقوامی تحریک تھی جبکہ ادب اسلامی کی تحریک برصغیر سے باہر موجود نہیں تھی۔ دوسرے ترقی پسند تحریک میں نہ صرف برصغیر بلکہ دنیا کے بہت بڑے بڑے ادیب شامل تھے، جبکہ ادب اسلامی کی تحریک میں ادبی لحاظ سے کوئی قابل ذکر نام نہیں تھا۔ تیسرے ترقی پسند تحریک زمانے کے فیشن کے مطابق تھی، جبکہ ادب اسلامی کی تحریک اس سے لڑنے کی ایک تحریک تھی۔ ان سب باتوں کی وجہ سے ادب اسلامی کی تحریک کا ترقی پسند تحریک سے مقابلہ کرنا ایک فضول سی بات ہے۔ ترقی پسند تحریک سے ہمارے جو بھی اختلافات ہوں لیکن ادب اسلامی کی تحریک اس کے آگے کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ سب سے بڑی بات یہ کہ ترقی پسند تحریک نے قابل توجہ ادب پیدا کر کے دکھایا جب کہ ادب اسلامی کی تحریک کی ادبی پیداوار نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ حقائق تلخ ہیں لیکن ہمیں اسلامی ادب پیدا کرنا ہے تو اپنی کمزوریوں کو مان کر چلنا پڑے گا اور یہ دیکھنا پڑے گا کہ اس میں ہمیں اب تک کوئی کامیابی کیوں نہیں ہوئی ہے؟

قابل ذکر ادیبوں میں صرف محمد حسن عسکری ایسے تھے جنھوں نے پاکستان بنتے ہی پاکستانی اور اسلامی ادب کی ضرورت پر زور دیا تھا اور اس سلسلے میں دو ایک مضامین بھی لکھے تھے۔ عسکری صاحب ایسے آدمی تھے کہ جب وہ کوئی بات کہتے تھے تو ان کے مخالف بھی ان کی بات سنتے تھے اور ان کی کہی ہوئی بات ادبی حلقوں میں بحث و مباحثہ کا موضوع بن جاتی تھی چنانچہ عسکری صاحب نے جب اسلامی ادب کی بات

اٹھائی تو ادبی حلقوں میں خاصا ردِ عمل پیدا ہوا اور فراق گورکھپوری صاحب تک کو اس کے جواب میں کچھ لکھنا پڑا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی بھی بولے اور غالب والے آفتاب احمد صاحب نے بھی بحث میں حصہ لیا۔ اپنا ذکر اگر خود نمائی نہ سمجھا جائے تو میں نے بھی اس سلسلے میں ایک مضمون لکھا لیکن ادب اسلامی کی تحریک والے اس ردِ عمل سے الگ تھلگ رہے، اور دراصل انہیں پتا ہی نہیں تھا کہ ادبی حلقوں کا ردِ عمل کیا معنی رکھتا ہے نتیجہ تو اس ردِ عمل کا بھی کچھ نہیں نکلا لیکن ادب اسلامی کی تحریک والے اگر اسے سمجھنے کی کوشش کرتے تو اس سے کچھ فائدہ اٹھا سکتے تھے۔ جو افسوس کہ انھوں نے نہیں اٹھایا۔

ادب اسلامی والوں کی سب سے بڑی کمزوری یہ تھی کہ یہ اسلام کے سلسلے میں چاہے جتنے پُرجوش ہوں لیکن ان کی ادبی تربیت ناقص تھی۔ ادب کیا ہوتا ہے، کیسے تخلیق ہوتا ہے، ادبی اقدار اور غیر ادبی اقدار میں کیا فرق ہوتا ہے۔ ہماری تہذیب میں اسلامی ادب کی کیا خصوصیات رہی ہیں؟ ان معاملات سے انہیں چنداں دلچسپی نہیں تھی۔ ان معاملات پر غور کرنے، انہیں سمجھنے اور ان کا جواب معلوم کرنے کے بجائے ادب اسلامی والوں نے ترقی پسندوں کی نقالی کو کافی سمجھا اور "سرخ سویرا" کی جگہ "سبز سویرا" اور اشتراکی انقلاب کی جگہ اسلامی انقلاب کے الفاظ لکھ کر انھوں نے سمجھا کہ وہ بالاحیت لیں گے۔ بدترین بات یہ ہوئی کہ ترقی پسند ادب سے انھوں نے ادب کے بارے میں تو کچھ نہ سیکھا، نعرے بازی البتہ سیکھ لی۔ پھر نعرے بازی کی وجہ سے ادیب ترقی پسند تحریک کو رد کر رہے تھے تو ادب اسلامی والوں کی کون سنتا

معاف کیجیے میری تنقید سخت ہے لیکن اس کی وجہ یہ ہے کہ میں ادب اسلامی تحریک کی ناکامی کو اسلامی ادب کی ناکامی نہیں سمجھتا۔ میرے نزدیک اسلامی ادب کے تصور میں بڑی جان ہے اور اگر اسے صحیح طور پر سمجھ کر اسی کے لیے کام کیا جائے تو بڑا کام ہو سکتا ہے۔ اس لیے میں چاہتا ہوں کہ سوچنے والے اس تصور پر سوچیں اور خاص طور پر وہ ادیب جو اسلام پر یقین رکھتے ہیں لیکن کوئی نمونہ پیش نظر نہ ہونے کی وجہ سے اسلامی ادب پیدا نہیں کر سکتے یا یہ نہیں جانتے کہ اسلامی ادب پیدا کرنے کے لیے انہیں کیا کرنا چاہیے۔ وہ اس تصور پر غور کریں اور پھر اس کے بعد باہمی تبادلہ خیالات کے لیے زمین ہموار ہو سکے۔

اسلامی ادب کیا ہے؟ یا کیا ہو سکتا ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ ہم ایک طرف تو واضح طور پر اسلام کو سمجھ لیں اور دوسری طرف یہ جاننے کی کوشش کریں کہ ادب کیا ہوتا ہے۔ پڑھے لکھے لوگوں میں اس قسم کی بات کرنا ہے تو بُری بات لیکن میں اپنے اس احساس کو کیا کروں کہ ہمارے یہاں بہت سی الجھنیں انہی تصورات کو واضح طور پر نہ سمجھنے کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ اسلام اور ادب کو سمجھنے سے میرا مطلب یہ نہیں کہ ہم ان کی تشریح و تفسیر کے مختلف مکاتب کی بحثوں میں الجھ جائیں۔ کیونکہ بدقسمتی سے اسلام اور ادب

دونوں جھگڑے کے چھلکے ہیں اور ہم اختلافات میں جائیں تو باہر نکلنے کا راستہ مشکل سے ہاتھ آتا ہے میرا مطلب دونوں کے صرف ایسے تصور سے ہے جو عمومی اور مشترک ہو اور اسی پر زیادہ سے زیادہ اتفاق کیا جا سکے۔ مثلاً اسلام کے بارے میں ہم ایک عمومی بات یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ چار چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ (۱) عقائد (۲) عبادات (۳) اخلاقیات (۴) ایمان۔ ایمان ایک داخلی کیفیت ہے اور عقائد، عبادات اور اخلاقیات اس کی خارجی شکلیں ہیں۔ عقائد میں توحید، رسالت اور آخرت پر ایمان بنیادی ہیں اور اخلاقیات کا تعلق انسانوں کے ان باہمی تعلقات سے ہے جو ان عقائد سے پیدا ہوتے ہیں۔

عبادات کا تعلق خدا اور انسان کے رشتے سے ہے لیکن خدا اور انسان کا یہ رشتہ علامتی طور پر اسلام میں انسان اور کائنات، اور انسان اور انسان کے رشتے بھی اپنے دائرے میں لے لیتا ہے۔ مثلاً نماز کو لیجیے۔ نماز میں اولیں چیز ہے نیت، یہ ایک داخلی چیز ہے۔ نیت یہ کی جاتی ہے کہ یہ نماز اللہ کے لیے ہے لیکن نماز با جماعت کا حکم ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ ایک اجتماعی چیز ہے یعنی نماز کے ذریعے انسان ایک طرف خدا سے رشتہ قائم کرتا ہے دوسری طرف انسانوں سے۔ نماز میں تیسری چیز وقت کی پابندی ہے اور وقت سورج، چاند، ستاروں کی گردش سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لیے اس کا مطلب ہوا کائنات سے انسان کا رشتہ۔ اب ہم نماز کے ذریعے تین رشتوں کا اظہار کرتے ہیں (۱) انسان اور خدا کا رشتہ (۲) انسان اور کائنات کا رشتہ (۳) انسان اور انسان کا رشتہ۔ یہ سب رشتے مل کر ایک مخصوص طرزِ احساس پیدا کرتے ہیں اور یہ طرزِ احساس ہماری ساری زندگی میں جاری و ساری ہوتا ہے۔ اسلامی تہذیب اسی طرزِ احساس سے پیدا ہوتی ہے اور اپنے جملہ مظاہر میں اسی کا اظہار کرتی ہے۔ مطلب یہ نکلا کہ اسلام ایک تصورِ حقیقت ہے جو خدا، کائنات اور انسان کے رشتوں پر محیط ہے۔ اور ایمان کی داخلی کیفیت کے ذریعے ایک طرزِ احساس میں ظاہر ہوتا ہے اور یہی طرزِ احساس اسلامی طرزِ احساس کہلاتا ہے۔ تفصیلات میں جائے بغیر شاید یہ ایک ایسا عمومی تصور ہے جس پر سارے مسلمانوں کا اتفاق ہو سکتا ہے۔

ادب کے بارے میں ہم ایک ایسی عمومی بات کہنے کی کوشش کریں گے جس میں اختلافات کی کم سے کم گنجائش ہو۔ ادب تین چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے (۱) مواد (۲) ہیئت اور (۳) تصورِ ادب اور یہ تینوں چیزیں اپنا اظہار کرتی ہیں۔ الفاظ کے ذریعے مواد سے مراد ذہنی، جذباتی، حسی، تخیلی تجربات ہیں۔ یہ تجربات تین چیزوں کے بارے میں ہوتے ہیں اور انہی کے ذریعے حاصل ہوتے ہیں۔ یعنی خدا، کائنات اور انسان۔ دوسرے لفظوں میں یہ تجربات خدا اور انسان، کائنات اور انسان اور انسان اور انسان کے تعلق سے پیدا ہوتے ہیں اور ان کے بارے میں مثبت اور منفی رویوں

کا اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً خدا سے انکار بھی خدا سے ایک تعلق اور خدا کے بارے میں ایک رویہ ہے ہیئت سے مراد وہ سانچے ہوتے ہیں جن میں یہ تجربات تشکیل پذیر ہوتے ہیں۔ یہ سانچے وہ بھی ہو سکتے ہیں جو کسی ادبی روایت میں اجتماعی طور پر موجود ہوں اور وہ بھی جو انفرادی طور پر خود ایجاد کریں تصور ادب سے مراد وہ تصور ہے جو ہر لکھنے والے کے ذہن میں ادب کی ماہیت، مقصد اور طریق کار کے بارے میں موجود ہوتا ہے۔ جب یہ تینوں چیزیں طرزِ احساس سے مل کر الفاظ میں اپنا اظہار کرتی ہیں تو وہ ادب کہلاتا ہے۔

اب اسلامی ادب کے معنی ہوئے، وہ ادب جو خدا، کائنات اور انسان کے رشتوں کے بارے میں اسلامی طرزِ احساس کا اظہار کرے۔ اسلامی طریقت کی اصطلاحوں میں اس بات کو زیادہ ٹھوس طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ ان اصطلاحوں کی رُو سے بنیادی حقیقت واحد ہے۔ التوحید واحد۔ لیکن اس حقیقت کے کئی درجے ہیں۔ بنیادی حقیقت ہر درجے میں ظہور کرتی ہے لیکن ہر درجے سے ماورا بھی ہے۔ یہ غیب سے ماورا درجہ عالمِ لاہوت کہلاتا ہے۔ ظہور کے اعتبار سے اس کا پہلا درجہ جس میں ہیئت یا شکل کوئی نہیں ہوتی لیکن وہ تعینات کے قریب ہوتا ہے۔ اس درجے کا نام عالم جبروت ہے۔ پھر ہیئت کا درجہ آتا ہے۔ اس کے دو حصے ہیں۔ پہلا حصہ ظہور لطیف کا ہوتا ہے جسے عالم ملکوت کہتے ہیں۔ دوسرا حصہ ظہور کثیف کا ہوتا ہے جسے عالم ناسوت کہتے ہیں۔ اب انسان ان تمام درجوں کا جامع ہے اس میں بھی سب درجات ہوتے ہیں اور انہیں قلب، روح، نفس اور جسم کی اصطلاحوں میں ظاہر کیا جاتا ہے۔ ادب سے اس کا تعلق یہ ہے کہ ادب حقیقت کے کسی درجے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے۔ اگر اس کا تعلق بیک وقت کئی درجوں سے ہے تو وہ بہت بلند ادب ہے۔ اگر کسی ایک درجے سے ہے تو اس درجے کے لحاظ سے اس کی قدر و قیمت کا تعین ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ہمارا موجودہ ادب اس معیار کے لحاظ سے اس لیے پست درجے کا ہے کہ عالم ناسوت اور نفس کے ارذل حصے سے تعلق رکھتا ہے۔

اسلامی طریقت کی اصطلاحوں میں، میں نے جو یہ دو ایک باتیں کہی ہیں ان کی تشریح کے لیے تو دفتر چاہیے لیکن آسانی کے لیے ان سب باتوں کا خلاصہ یہ ہے کہ اسلامی ادب وہ ہے جس میں اسلام کے عناصر چہار گانہ کے بارے میں مثبت خیالات، جذبات، محسوسات اور رویوں کا اظہار کیا گیا ہو یعنی جو ادب انسانوں پر اسلامی عقائد، عبادات، اخلاقیات اور ایمان کے خارجی اور داخلی اثرات ظاہر کرے۔ اپنے مضمون "نظریاتی سیاست میں ادیب کا کردار" میں ہم یہ باتیں قدرے وضاحت

سے لکھ چکے ہیں۔ ان باتوں کو ٹھیک طرح سمجھ لیا جائے تو ہم نہ صرف ماضی کے اسلامی ادب کو پوری طرح سمجھ لیں گے بلکہ مستقبل میں بھی اعلیٰ اور معیاری اسلامی ادب تخلیق کر سکیں گے۔ اس ضمن میں وہ بات جو ہم اپنے مذکورہ مضمون میں نہیں کہہ سکے تھے اس کا ذکر ضروری ہے۔ خدا، کائنات اور انسان یا قلب، روح اور نفس کے بارے میں ہمارے جو بھی تجربات ہوں ان کا تعلق ادب کے مواد سے ہے مواد کے ادب بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ ادبی ہیئت میں جمالیاتی معیارات کے مطابق لفظی تشکیل کی صورت اختیار کرے۔ یعنی اس مواد کے لیے ادبی ہیئت اور جمالیاتی معیار ضروری ہے۔ اب جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے میں اجتماعی اور انفرادی ہیئتوں کا ذکر کر چکا ہوں۔ اجتماعی ہیئت سے مراد وہ ہیئتیں ہیں جو معاشرے میں پہلے سے موجود ہیں اور انفرادی ہیئتوں سے وہ ہیئتیں مراد ہیں جنھیں ادیب انفرادی طور پہ ایجاد کرے۔ مثال کے طور پر غزل، رباعی، مثنوی وغیرہ نظم میں، اور داستان اور حکایت وغیرہ نثر میں اجتماعی ہیئتیں ہیں جو معاشرہ میں روایتی طور پر چلی آرہی ہیں۔ اس کے مقابلے پر آزاد نظم نثری نظم، ناول اور افسانہ وغیرہ جدید اور انفرادی ہیئتیں ہیں جنھیں ادیبوں نے مغرب کے زیر اثر اختیار کیا ہے۔ اسلامی ادب ان سب ہیئتوں کو کام میں لا سکتا ہے بشرطیکہ وہ مواد کی ضرورت کے مطابق ہوں یہ بات میں نے اس لیے کہی کہ جدید ہیئتوں کی طرف بعض اسلام دوست لوگوں کے رویہ سے یہ غلط فہمی نہ پیدا ہو کہ اسلامی ادب کے تصور سے ان کا کوئی تصادم موجود ہے۔ وہ رویے ایسے لوگوں کی ذاتی پسند یا ناپسند سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے بلکہ بعض اوقات تو مجھے یہاں تک گمان ہونے لگتا ہے کہ موجودہ زمانے میں ہمارے تجربات کا صحیح تر اظہار جدید ہیئتوں میں ہی ہو سکتا ہے۔

اب رہ گئی بات جمالیاتی معیارات کی۔ ان کی دو قسمیں ہیں۔ ایک کو میں داخلی جمالیات کہوں گا۔ دوسری کو خارجی جمالیات۔ خارجی جمالیات سے مراد وہ سارے معیارات ہیں جنھیں روایتی زبان میں صنائع بدائع کا استعمال کہا جاتا ہے۔ یعنی تشبیہ، استعارہ، لفظی رعایتیں محاورہ اور روزمرہ کا صحیح استعمال وغیرہ۔ داخلی جمالیات کی تشریح ذرا مشکل ہے۔ کسی خوبصورت چیز کو دیکھ کر ہمارا پورا وجود متاثر ہوتا ہے اور پورے وجود میں عقل، جذبات، حسیات اور جبلتیں سب شامل ہیں۔ ان سب چیزوں کو ملا کر جو چیز پیدا ہوتی ہے وہ جمالیاتی احساس کہلاتی ہے۔ ہمارا جمالیاتی احساس کیا ہوتا ہے یہ ہمارے مجموعی طرز احساس پر مبنی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم ایسا ہی جمالیاتی احساس رکھتے ہیں، خدا، انسان اور کائنات کے بارے میں جیسا ہمارا احساس ہوتا ہے۔ ادب میں یہ دونوں معیارات بیک وقت کام کرتے ہیں یعنی ادب پارے کی خارجی شکل اور اس کی داخلی روح انہی

سے پیدا ہوتی ہے۔ ادب ان دونوں معیارات کے بغیر ادب نہیں بن سکتا۔ اسلامی ادب کو ان معیارات کے بغیر ادب نہیں کہا جا سکے گا۔

میرے خیال میں اس موضوع سے متعلق جو باتیں مجھے کہنی ہیں وہ میں نے سب کہہ دی ہیں۔ ان میں اختصار تو ضرور ہے لیکن بات چل نکلے تو جو باتیں اختصار سے کی گئی ہیں۔ ان پر تفصیلی گفتگو بھی ہو سکتی ہے بلکہ تفصیلی گفتگو کے بغیر بہت سی باتیں صاف نہیں ہوں گی مثلاً میرے ذہن میں ایک سوال یہی ہے کہ یہ جو ہماری غزل میں گل، بلبل، صبا، گلستان یا ساقی، مے خوار، جام، شراب اور اسی طرح صحرا، خار، کارواں، جرس، میر کارواں وغیرہ کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں ان کے معنی کیا ہیں۔ ہم میں سے بہت سے لوگ جانتے ہیں کہ مثلاً فیض صاحب کے یہاں سحر یا شب کے کیا معنی ہیں لیکن کیا اس طرح لوگوں کو وضاحت سے معلوم ہے کہ سحر اور شب کے معنی روایتی غزل میں کیا ہیں اسی طرح ہماری نثر میں جو قصے بیان ہوئے۔ مثلاً باغ و بہار یا قصہ گل بکاؤلی کیا یہ سب جنوں اور پریوں کی بے کار داستانیں ہیں یا ان کے کچھ معنی بھی ہیں۔ اسلامی ادب کی تفصیلی تشریح اس قسم کی تفصیلات کے بغیر نہیں ہو سکیگی۔

(الفاظ۔ کراچی۔ ۵۔ ۱)

بشکریہ الفاظ کراچی

سلیم احمد

پاکستانی ادب کا مسئلہ

پاکستانی ادب وہ ادب ہے جو پاکستان کے بارے میں ہو۔ اس حساب سے بہترین ادب پاکستان گائیڈ ہے۔ ایک دوسری بات اور کہی جا سکتی ہے۔ پاکستانی ادب وہ ادب ہے جو پاکستان میں لکھا جائے۔ اس تعریف کی رو سے پاکستان میں جو ادب لکھا جا رہا ہے پاکستانی ہے اور اس پر بحث و مباحثہ کی کوئی ضرورت نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ پاکستانی ادب وہ ادب ہے جو ان زبانوں میں لکھا جا رہا ہے جو پاکستان میں بولی جاتی ہیں تو یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ یہ زبانیں ہندوستان میں بھی بولی جاتی ہیں۔ آخر میں ایک بات رہ جاتی ہے۔ پاکستانی ادب وہ ہے جو مسلمانوں کی روایت کے مطابق ہو لیکن اس میں یہ دقت ہے کہ مسلمان تو ہندوستان میں بھی رہتے ہیں غرضیکہ کوئی ایسی کلید نہیں ملتی جس سے پاکستانی ادب کے مسئلے کو کھولا جا سکے اور ہندوستانی میں پیدا ہونے والے ادب کے مقابلے پر اس کی انفرادیت کو ثابت کیا جا سکے۔

پھر ہندوستانی ادب تو ایک مسئلہ ہے ہمیں یہ بھی دکھانا ہے کہ پاکستانی ادب دنیا کی اور قوموں کے ادب سے کس طرح مختلف ہے اور خود دنیائے اسلام میں پیدا ہونے والے ادب کے مقابلے پر اس کی کیا انفرادیت ہے؟

ادب کسی قوم کے مخصوص طرز احساس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ طرز احساس خدا، کائنات اور انسان کے بارے میں اس قوم کے اجتماعی تجربات اور رویوں سے پیدا ہوتا ہے۔ مسلمانوں میں بنیادی طور پر یہ طرز احساس مشترک ہے۔ وہ ایک ایسے خدا پر یقین رکھتے ہیں جو ایک طرف کائنات سے ماورا ہے اور دوسری طرف کائنات کا ذرّہ ذرّہ اس کی صفات کا ظہور ہے۔ وہ ایک طرف عرش

پرستوی ہے، دوسری طرف قلبِ انسان میں سمایا ہوا ہے اور ہماری شہ رگ سے زیادہ ہمارے قریب ہے۔ کائنات کے بارے میں مسلمانوں کا طرزِ احساس یہ ہے کہ یہ ایک مسلم کائنات ہے جس کے ذرّے اور ستارے، شجر اور حجر سب کے سب احکامِ خداوندی کے پابند ہیں اور زبانِ حال سے اپنے خالق کی تسبیح و تمجید میں مصروف ہیں اور ہر لمحہ اس کے حضور میں سربسجود ہیں۔ اس کائنات کو خدا نے انسان کے لیے مسخر کیا ہے اور اس کی ہر چیز کو اپنی معرفت کی ایک نشانی بنایا ہے۔ اس لیے کائنات کے حقائق پر غور و تفحص مسلمانوں کا فرض ہے اس کے ذریعے وہ خدا کی لامحدود صفات کا علم حاصل کرتا ہے۔ یہ کائنات چونکہ انسانوں کے لیے مسخر کی گئی ہے اس لیے انسان کا فرض ہے کہ اس سے فائدہ اٹھائے۔ انسانوں کے بارے میں مسلمانوں کا عقیدہ ہے کہ خدا نے انہیں ایک نفسِ واحد سے پیدا کیا ہے۔ اس لیے نوعِ انسانی ایک وحدت ہے جسے رنگ و نسل خون اور علاقوں کی بنیاد پر تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ یہ امتیازات صرف شناخت کے لیے ہیں۔ انسانوں میں واحد امتیاز صرف عقیدہ کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے جو لوگ خدا کی وحدانیت پر، کائنات کی حقیقت اور نوعِ انسانی کی وحدت کے قائل ہیں وہ ایک طرف ہیں اور جو انہیں نہیں مانتے وہ دوسری طرف ہیں۔ اس امتیاز کے علاوہ انسانوں میں کوئی امتیاز نہیں ہے انسان کا ایک تعلق جہاں دوسرے انسانوں سے ہے وہاں خود اپنے نفس سے بھی ہے۔ اسلام کی رُو سے نفسِ انسانی کے بھی کچھ حقوق ہیں اور ان کا پورا کرنا اسلامی شریعت کی تکمیل کے لیے ضروری ہے۔ نفس کے ذریعہ انسان دنیا سے وابستہ ہے اور ترکِ دنیا کی اسلام میں کوئی گنجائش نہیں ہے۔ مسلمانوں کا یہ مجموعی طرزِ احساس مسلمانوں کے ادب میں بھی اپنا اظہار کرتا ہے اور اسلامی ادب کی انفرادیت اسی سے پیدا ہوتی ہے

لیکن مجموعی طور پر مسلمانوں کا طرزِ احساس ایک ہونے کے باوجود قوموں کے لحاظ سے اس طرزِ احساس کی مختلف شکلیں ہیں۔ عربی، ایرانی، ترکی اور ہندی مسلمانوں کا طرزِ احساس بنیادی طور پر ایک ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے مختلف بھی ہے۔ اس اختلاف سے ان کے ادب کا اختلاف پیدا ہوتا ہے۔ ہم اگر ان قوموں کے ادب کی روح کو سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس وحدت اور اختلاف دونوں کو جاننا پڑے گا۔

پاکستان پہلے ہندوستان کا حصہ تھا۔ اور ہندوستان میں مسلمانوں کی تاریخ ایک ہزار سال پر محیط ہے۔ ایک ہزار سال میں یہاں کے مسلمانوں نے جو عربی، ایرانی، ترکی اور مقامی باشندوں پر مشتمل تھے اپنی ایک تہذیب پیدا کی اور اپنا ایک مخصوص اور منفرد طرزِ احساس پیدا کر کے

دکھایا۔ یہ طرزِ احساس ہندی مسلمانوں کی تہذیب کے جملہ مظاہر میں جاری و ساری ہے اور اسے ایک ایسی انفرادیت بخشتا ہے جو اسے دوسری مسلمان قوموں کی تہذیبوں سے مختلف بناتی ہے۔ پاکستانی ادب کے مسئلے کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس طرزِ احساس کو جاننا ضروری ہے۔

ہندی مسلمانوں کی تہذیب اور اس کے مخصوص طرزِ احساس کا مطالعہ نہ ہونے کے برابر ہے شعر و ادب میں اب تک یہ بات پوری طرح نہیں سمجھی جاتی کہ ہندی مسلمانوں کے شعر و ادب کس طرح دوسری مسلمان قوموں کے شعر و ادب سے مختلف ہیں۔ مثال کے طور پر ایک غزل ہی کے مسئلے کو لیجئے اردو غزل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ فارسی غزل کی نقالی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس غزل کے پیچھے جو طرزِ احساس کام کر رہا ہے، وہ عجمی طرزِ احساس کی نقل ہے۔ یہ خیال اتنا عام ہے کہ اس کی تردید آسان نہیں لیکن سوچنے کی بات یہ ہے کہ جس تہذیب نے فنِ تعمیر میں "تاج محل" اور موسیقی میں "امیر خسرو" کو پیدا کیا ہو وہ شعر و ادب میں صرف نقال کیسے ہو سکتی ہے۔ یہ خیال اتنا عام ہوا کہ اس کے نتیجے کے طور پر لوگوں نے اردو شعر و ادب پر یہ الزام لگانا شروع کر دیا کہ اس نے ہندوستان کی زمین میں اُگنے کے باوجود ہندوستان سے کچھ حاصل نہیں کیا۔ ان سب خیالات کا خلاصہ یہ ہے کہ اردو شعر و ادب کے پیچھے کوئی حقیقی تجربہ نہیں ہے اور طرزِ احساس کے اعتبار سے یہ صرف ایک نقالی کی چیز ہے۔ یہ اعتراضات طرح طرح کی موشگافیوں کے ساتھ آپ کو تمام درسی کتابوں میں مل جائیں گے لیکن ہمارے نزدیک یہ خیالات جتنے مشہور ہیں اس سے زیادہ غلط ہیں۔ ہندی مسلمانوں کا اپنا ایک اجتماعی تجربہ اور اجتماعی طرزِ احساس ہے اور وہ شعر و ادب کے پیچھے بھی اسی طرح کام کر رہا ہے جس طرح ان کی تہذیب کے دوسرے مظاہر میں ہمارے لیے ممکن نہیں ہے کہ ہم اس کی تفصیلات کو اس مختصر سے مضمون میں بیان کر سکیں۔ تاہم چند اشارے ضرور کیے جا سکتے ہیں۔

مثال کے طور پر اگر ہم اردو شعر و ادب کی مرکزی روایت کا تعین کریں اور اسے غزل کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ اردو غزل کے زمین و آسمان فارسی غزل کے زمین و آسمان سے قطعی مختلف ہیں اور اس کے مجموعی رویے، طرزِ اظہار، اسالیب اور لب و لہجہ فارسی غزل سے مختلف ہے۔ میں نے محمد حسن عسکری کے زیرِ اثر اپنے مضمون میں میر کی غزل اور حافظ کی غزل کا موازنہ کرتے ہوئے دونوں تہذیبوں کے طرزِ احساس کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش کی تھی اور ان شاء اللہ تفصیل سے ابھی کسی اور وقت بات کروں گا لیکن یہاں اشارتاً کہنا چاہتا ہوں کہ اگر ہم صرف اس بات پر غور کریں کہ فارسی غزل میں جو بلند آہنگی پائی جاتی ہے وہ اردو غزل میں کیوں نہیں ملتی تو شاید بہت سی باتیں

ہماری سمجھ میں آسکتی ہیں۔ فارسی غزل کی بلند آہنگی جذبہ کے مکمل اثبات سے پیدا ہوتی ہے۔ فارسی غزل جذبہ کو انسانی وجود کے دوسرے مطالبات سے الگ کر لیتی ہے اور جذبہ کو اپنی جگہ مکمل سمجھتی ہے۔ جب کہ اردو غزل جذبہ کو دوسرے انسانی مطالبات کے ساتھ ملا کر دیکھتی ہے۔ بالخصوص ان مطالبات کو جنہیں ہم انسانی کمزوریاں کہتے ہیں۔ فارسی غزل اور اردو غزل میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ انسانی مجبوریوں اور کمزوریوں کی طرف فارسی غزل کا رویہ تحقیر کا ہے۔ جب کہ اردو غزل ان کا احترام کرتی ہے۔ دونوں کا مجموعی رویہ بھی اس قسم کا ہے۔ حافظ کہتے ہیں ؎

گدائے میکدہ ام لیک وقت مستی بیں

کہ ناز بر فلک و حکم بر ستارہ کنم

اس کے مقابلے میں میر کا انداز یہ ہے ؎

جگر کاوی، ناکامی، دنیا ہے آخر

نہیں آئے گر میرؔ کچھ کام ہوگا

فارسی غزل میں انسانی کمزوریوں اور مجبوریوں کی طرف تحقیر کا جو رویہ پایا جاتا ہے وہ اردو میں عجمی روایت کے سب سے بڑے شاعر غالب کے یہاں کیا بن گیا ہے۔ اگر صرف اس کا مطالعہ ہی صحیح بنیادوں پر کر لیا جائے تو بہت سی باتیں ہماری سمجھ میں آسکتی ہیں۔ ہمارے نزدیک اردو غزل کی مرکزی روایت میں خدا کائنات اور انسانوں کے بارے میں ایک بالکل نیا طرز احساس ملتا ہے جو مسلمانوں کے شعر و ادب میں ایک منفرد چیز ہے۔ تعجب ہے کہ مسلمانوں کو اس کا احساس نہیں ہے لیکن ایک ہندو فراق کو اتنا شدید احساس ہے کہ ان کی ساری زندگی مسلمانوں کے طرز احساس سے لڑنے ہی میں گزر گئی۔

ہمیں اگر پاکستانی ادب کو سمجھنا ہے تو ہندی مسلمانوں کے مخصوص طرز احساس کو سمجھنا ہماری اولین ذمہ داری ہے کیونکہ پاکستان اسی تہذیبی روایت کے تحفظ کے لیے وجود میں آیا ہے جو برصغیر میں مسلمانوں کی ہزار سالہ تاریخ سے تعلق رکھتی ہے۔ اسے سمجھ کر ہی ہم اپنے تاریخی سفر میں آگے بڑھ سکیں گے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں پہلے پاکستان کی روح کو سمجھنا پڑے گا اور پھر اس کو برقرار رکھتے ہوئے اپنے مستقبل کیطرف بڑھنا ہوگا۔

پاکستان کی روح کیا ہے۔ اسے ہم برصغیر میں ہندی مسلمانوں کے مرکزی طرز احساس اور برصغیر میں ان کے بنیادی اجتماعی مسائل اور تجربات کو سمجھے بغیر نہیں سمجھ سکتے۔

برصغیر میں مسلمان ایک فاتح قوم کی حیثیت سے داخل ہوئے تھے چند ابتدائی تجربات کے بعد

انہوں نے اسے اپنا وطن بنا لیا اور اس کے ساتھ ہی ایک بنیادی مسئلے سے دوچار ہو گئے۔ برصغیر کی اکثریت غیر مسلموں پر مشتمل تھی اور سب سے بڑا سوال یہ تھا کہ برصغیر میں مسلمانوں کی بقا اور استحکام کے لیے غیر مسلم اکثریت کی طرف کیا رویہ اختیار کیا جائے۔ برصغیر میں مسلمانوں کی پوری فکری اور ذہنی تاریخ اسی سوال کے اردگرد گھومتی ہے اور ان کے مجموعی رویے اسی مسئلے کے حل سے پیدا ہوتے ہیں۔

مسئلہ یہ تھا کہ یا تو برصغیر کی اکثریت کو مسلمان بنا لیا جائے، یا دونوں کے درمیان ایسے مشترک عناصر دریافت کیے جائیں جس سے مفاہمت و یگانگت کی راہ نکل سکے۔ یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ تبلیغی نقطۂ نظر سے برصغیر میں مسلمانوں کو جو کامیابی حاصل ہوئی وہ صوفیائے کرام کی کوششوں کا نتیجہ تھی۔ حضرت داتا گنج بخشؒ، بابا فریدؒ، خواجہ معین الدین اجمیریؒ، حضرت نظام الدین اولیاءؒ اور صوفیاء کے متعدد سلسلے پورے برصغیر میں اسلام کی تبلیغ کی کوششوں میں جتنے کامیاب ہوئے اتنی کامیابی کسی اور ذریعہ سے ممکن نہیں ہوئی۔ اب صوفیائے کرام کے بنیادی رویے کا جائزہ لیا جائے تو اس میں وحدت الوجودی فکر کا غالب حصہ نظر آتا ہے۔ یہ فکر جن انسانی رویوں کو پیدا کرتی ہے اس کے بغیر اس کامیابی کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا جو صوفیہ کو حاصل ہوئیں لیکن دوسری طرف خود برصغیر کی غالب اکثریت کا مسئلہ بھی یہی تھا کہ وہ مسلمانوں کی غالب قوت سے کیا معاملہ کرے اور ان کے سامنے بھی دو ہی راستے تھے۔ یا تو دوسری قوموں کی طرح مسلمانوں کو بھی اپنے اندر جذب کر لیں یا پھر اشتراک اور مفاہمت کا کوئی راستہ نکالیں اب ان کی طرف سے بھی یہ دونوں کوششیں شروع ہوئیں۔ برصغیر میں مسلمانوں اور غیر مسلم اکثریت کی اس بنیادی کشمکش کو سمجھ کر ہی ہم نہ صرف مسلمانوں کے تہذیبی، فکری اور معاشرتی رویوں کو سمجھ سکتے ہیں بلکہ سیاسی مسائل کو سمجھنے کی کلید بھی ہمارے ہاتھ آ سکتی ہے۔ اب اس کشمکش کا یہ نتیجہ نکلا کہ مسلمانوں اور غیر مسلم اکثریت کے درمیان عمل اور ردعمل کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا جس میں کبھی ایک عنصر غالب آنے لگتا کبھی دوسرا۔ صوفیائے وحدت الوجود کی طرح غیر مسلم اکثریت کے پاس بھی ایک فکر موجود تھی جو وحدت الوجودی فکر سے مفاہمت کر سکتی تھی۔ میرا اشارہ ویدانتی فکر کی طرف ہے۔ ان دونوں کے اشتراک سے بھگتی تحریک پیدا ہوئی اور رام اور رحیم کی وحدت کا تصور پیدا ہونے لگا۔ اشتراک اور مفاہمت کے نقطۂ نظر سے یہ ایک کامیاب تحریک تھی لیکن اشتراک اور مفاہمت کے رویوں میں جب کبھی غیر مسلم اکثریت کا پلڑا بھاری ہوا مسلمانوں میں اس کے ردعمل کی صورتیں پیدا ہوئیں۔ مثلاً یہ اشتراک چونکہ ویدانتی فکر اور وحدت الوجود کے ذریعے عمل میں آ رہا تھا۔ اس لیے اس کے جواب میں وحدت الشہودی فکر کا ردعمل غالب ہوا۔ سیاسی میدان میں اکبر اور دارا شکوہ کے رویے خاص طور پر قابل غور ہیں۔ اکبر کے رویوں میں ہندو عناصر کا رویہ بہت بڑھ گیا تھا۔ شاہجہان تک اس نے دوبارہ توازن حاصل کر لیا۔ دارا شکوہ نے اکبر کے مقابلے میں

زیادہ فکری رویوں کا اظہار کیا اور مسلمانوں اور ہندوؤں کے درمیان اشتراک کی زیادہ گہری بنیاد رکھی "مجمع البحرین" کے دیباچے میں اس نے صاف لکھا ہے کہ یہ کتاب مغلیہ خانوادے کی ہدایت کے لیے ہے اور دارا شکوہ کو یقین تھا کہ اس کے ذریعہ مسلمانوں اور غیر مسلم اکثریت کا مسئلہ زیادہ آسانی اور استحکام کے ساتھ حل ہو سکے گا۔ اورنگ زیب کے رویوں میں مسلمانوں کا رد عمل زیادہ شدید ہو جاتا ہے۔ بعد میں اس رد عمل کا بھی رد عمل پیدا ہوتا ہے۔

معاشرت اور سیاست کے محاذوں پر یہ کشمکش جن رویوں کا اظہار کر رہی تھی وہ شعر و ادب کے رویوں کو بھی متعین کر رہے تھے۔ امیر خسرو، فیضی، ملک محمد جائسی، ولی، میر، درد، غالب سب کی شاعری میں اس کشمکش اور اس فکری رویوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ یہاں تک کہ اقبال کے "جاوید نامہ" میں بھی دیکھیے تو گوتم، بھرتری ہری اور "خدا دوست" کے کردار مسئلہ کی مرکزی صورت کی طرف اشارہ کرتے نظر آتے ہیں۔ سیاست میں بھی یہ رویے جس طرح سر سید تحریک، تحریک خلافت، مجلس احرار، خاکسار تحریک، مسلم لیگ اور نیشنلسٹ مسلمانوں کے طرز عمل اور طرز فکر میں ظاہر ہوئے ہیں۔ ان سب کا مطالعہ ہمیں بتا سکے گا کہ پاکستان کا مطالبہ کس لیے مسلمانوں کی اجتماعی آواز بن گیا۔ یہ مطالبہ دراصل اس کشمکش کے آخری حل کی وجہ سے پیدا ہوا تھا۔ پاکستان کا مطلب تھا غیر مسلم اکثریت کے مسئلے سے ہمیشہ کے لیے نجات

اس کا مطلب یہ ہے کہ مسلمان ایک ہزار سال سے جس کشمکش میں مبتلا تھے حصول پاکستان سے اس کا خاتمہ ہو گیا لیکن اس کے ساتھ ہی اس مخصوص طرز احساس کی بھی آخری منزل آ گئی جو ہندی مسلمانوں کی انفرادیت کو پیدا کر رہا تھا۔ کیونکہ یہ طرز احساس بنیادی طور پر ہندوستانی تہذیب کی روح سے مسلمانوں کا تصادم یا ملاپ ہی سے وجود میں آیا تھا۔ تصادم اور ملاپ کے الفاظ میں نے خاص طور پر استعمال کیے ہیں کیونکہ ان کے تعلق میں یہ دونوں باتیں شامل تھیں۔ پاکستان بننے کے بعد جو مسلمان ہندوستان میں رہ گئے ہیں ان میں یہ طرز احساس اسی حد تک زندہ رہ سکے گا جس حد تک وہ اپنی تہذیبی روح کی حفاظت کر سکیں گے۔ ورنہ اس بات کا امکان ہے کہ وہ ہندو اکثریت میں جذب ہو جائیں یا کم از کم شکست خوردہ ہو کر اپنی انفرادیت چھوڑ دیں۔ یہ بڑا ہولناک تصور ہے لیکن یہ ایک ایسا خطرہ ہے جس سے آنکھیں چرا کر بات نہیں کی جا سکتی۔ البتہ پاکستان میں اب ایک نیا طرز احساس پیدا ہو گا۔ اس میں کچھ عناصر تو پرانے طرز احساس کے ہوں گے اور باقی نئے حالات کے مطابق نئے عناصر کے تال میل سے بنیں گے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے اگر میں کہوں کہ اب ہماری تہذیب میں کسی

امیر خسرو کی پیدائش نہیں ہو سکے گی یہاں تک کہ حالی اور اقبال کے رویّے بھی شاید باقی نہ رہ سکیں تو غلط نہ ہو گا۔ کیونکہ یہ سب اپنے اختلافات کے باوجود ہندی مسلمانوں کے اسی طرزِ احساس کی پیداوار تھے۔ جس کی بنیاد کے خاتمے کا ہم تجربہ کر چکے ہیں۔ اب ہم ایک کھلے ہوئے مستقبل کی طرف بڑھیں گے جس کے بارے میں کوئی پیش گوئی کرنا قبل از وقت بھی ہے اور ناممکن بھی۔ تاہم میں اس ضمن میں ایک سب سے بڑے خطرے کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ یہ خطرہ اتنا حقیقی ہے کہ اس سے نہ صرف اس بات کا امکان ہے کہ ہم مستقبل میں نیا پاکستانی تشخص نہ پیدا کر سکیں بلکہ یہ امکان بھی ہے کہ جس تشخص کو ہم نے ہندو اکثریت کے مقابلے پر قائم رکھا اسے بھی برقرار نہ رکھ سکیں۔ میرا اشارہ مغربی تہذیب کے خطرے کی طرف ہے۔ پاکستان بننے سے پہلے ہم چند داخلی اسباب کی بنا پر جن کا تجزیہ میں پھر کسی اور وقت کروں گا، مغربی تہذیب کی طرف اتنی تیزی سے نہیں بڑھ رہے تھے جتنے پاکستان بننے کے بعد بڑھ رہے ہیں۔ یہ تہذیب ہماری جڑوں میں اثر و نفوذ کر رہی ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے ہماری اندرونی مزاحمت ختم ہو کر رہ گئی ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ہزاروں سالہ طرزِ احساس کے خاتمے یا کمزوری سے جو خلا پیدا ہو گا کیا اس میں ہم کوئی ایسا طرزِ احساس پیدا کر سکیں گے جو ہمیں اس یلغار سے بچائے اور جس کے ذریعہ ہم اپنا کوئی نیا تشخص پیدا کر لیں۔ پاکستانی ادب کا مقصد اسی نئے طرزِ احساس اور نئے تشخص کا مسئلہ ہے۔ فی الوقت صورتِ حال یہ ہے کہ ایک طرف ہم ماضی کے طرزِ احساس سے کٹ گئے ہیں یا رفتہ رفتہ کٹ رہے ہیں۔ دوسری طرف نیا طرزِ احساس نئی بنیادوں کی تلاش کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ لوٹ پھر کر اسلام کی طرف نظر جاتی ہے۔ لیکن تہذیبی معاملات میں مجرد اسلام کے کوئی معنی نہیں۔ یہاں تو یہ دیکھا جائے گا کہ اسلام داخلی اور خارجی طور پر ہمارے اندر اور باہر وہ کونسی نئی شکلیں پیدا کرتا ہے جو ماضی سے مختلف ہوں۔ پاکستان کا تہذیبی بحران اسی مسئلے کا پیدا کردہ ہے اور جب تک اس بحران سے کوئی معین صورت تشکیل پذیر نہ ہو، پاکستانی ادب کا پیدا ہونا بھی ناممکن ہے۔ اس کے بغیر یا تو ہم ماضی کے طرزِ احساس کو دہراتے رہیں گے اور یہ بھی کچھ دنوں کے بعد ہمارے لیے ناممکن ہو جائے گا۔ یا پھر ہم اپنا تشخص مکمل طور پر کھو کر ایک ایسی قوم بن جائیں گے جو کسی مغربی قوم کی بے روح نقل ہو۔ ہمارا موجودہ شعر و ادب اسی خطرے کی غمازی کر رہا ہے۔

مجھے احساس ہے کہ اس بحث میں بہت سی باتیں تفصیلی گفتگو چاہتی ہیں اور جگہ جگہ وضاحتوں

کی ضرورت ہے لیکن میں نے یہ مضمون صرف ابتدائی بات چیت کے لیے لکھا ہے۔ اگر کچھ لوگوں کو اس سے دلچسپی ہوئی۔ اور اس پر غور وفکر کی کسی تحریک کا اظہار ہوا ان شاء اللہ آئندہ اس پر بہت کچھ لکھا جا سکے گا۔

بشکریہ الفاظ کراچی

سلیم احمد

آیات جمال

یقیناً یہ اتفاق نہیں ہے کہ آیات جمال کے اعداد کا مجموعہ نو ہے اور فقیر محمد طاسین ذہین شاہ تاجی کے اعداد کا مجموعہ بھی نو ہے۔ پھر جدا جدا ذہین کا عدد نو ہے۔ شاہ کا عدد نو ہے۔ تاجی کا عدد نو ہے۔ فقیر محمد طاسین کا عدد نو ہے۔ اور نو کا عدد حقیقت محمدی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پس یہ رحمت مجسم سرور دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کی مرحمت خاص ہے کہ اس دور میں اس حقیقت کبریٰ کی تشریح و تفسیر کے لئے حضرت ذہین شاہ تاجی کو چنا گیا ہے۔ آیات جمال حضرت مولینا کا پہلا مجموعہ کلام ہے۔

آیات جمال صرف و محض ایک شعری تصنیف کی حیثیت سے کیسی ہے؟ اس پر ارباب قلم اور اصحاب ذوق جو کچھ بھی لکھیں لیکن میرے لئے اس کی اہمیت دوسری ہے۔ میرے لئے یہ ایک شعری تصنیف نہیں، روحانی تجربہ ہے۔ معلوم نہیں اس دور میں کسی کتاب کے بارے میں یہ کہنا کیسا سمجھا جائے گا کہ اس کا موضوع انسان نہیں خدا ہے۔ لیکن اس زمانے سے پہلے ہر دور میں علوم و فنون کی ابتدا اور انتہا خدا ہی پر ہوتی رہی ہے۔ بت تراشی، مصوری، موسیقی، شاعری کے بارے میں جمالیات کچھ بھی کہے لیکن اپنی اصل میں انکا تعلق خدا ہی سے رہا ہے اور اگر انسان کے بارے میں وہ کچھ کہتی بھی ہیں تو اس زاویہ سے کہ انسان کا خدا سے کیا رشتہ ہے۔ بلکہ انسان اور انسان، اور انسان اور کائنات کے روابط کو بھی خدا ہی کی نسبت سے بیان کیا جاتا ہے۔ دوسرے فنون میں اس عظیم موضوع کی تشکیل کس طرح ہوئی ہے اس پر کچھ کہنے کا یہ موقع نہیں ہے۔ لیکن شاعری میں اچھے شعر کے لئے بیک وقت تین سطحیں ضروری ہیں۔ ایک سطح پر وہ خدا سے انسان کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے دوسری سطح پر کائنات سے

انسان کے تعلق کو اور تیسری سطح انسان اور انسان کے تعلق کی ہے۔ اشعار کی بلندی اور پستی کا تعین اس امر سے ہوتا ہے کہ وہ ان تینوں سطحوں میں کس کس تک پہونچتا ہے۔

جس شعر میں تینوں سطحیں بیک وقت موجود ہوں اور وحدت بن جائیں وہ بلند ترین شعر ہے۔ اس کے بعد بقیہ سطحوں کے اعتبار سے اس کے درجہ کا تعین ہے۔

بشنو از نے چوں حکایت می کند وز جدائیہا شکایت می کند

اس شعر میں بیک وقت تینوں سطحیں موجود ہیں۔ اس لئے یہ انسان اور خدا، انسان اور کائنات، اور انسان اور انسان کے تعلق کے تمام مراتب میں استعمال کیا جاسکتا ہے۔ ہماری تہذیب کی قدیم اصطلاحوں میں حقیقت اور مجاز کے نام سے شعر کے دو مرتبے قائم کئے گئے تھے لیکن اچھا شعر وہ سمجھا جاتا تھا جو حقیقت اور مجاز دونوں پر یکساں طور پر منطبق ہو سکے۔ عشق حقیقی، خدا اور انسان کے رشتہ کے تعین کا نام تھا اور عشق مجازی انسان اور انسان کے رشتہ کا۔ لیکن انسان اور انسان کے درمیان جو رشتہ تھا اس کا تعین بھی خدا کی نسبت سے ہوتا تھا۔ اس لئے خالص مجازی شاعری کی بھی ایک گنجائش نکلتی تھی لیکن اس مجاز کے معنی حقیقت سے منقطع ہوجانے کے کبھی نہیں تھے۔ پھر بھی میر نے جرأت سے بالآخر کہہ ہی دیا کہ "میاں اپنا چوہا چاٹا کہہ لیا کرو۔" دوسری زبانوں کی شاعری کے بارے میں میری معلومات بہت محدود ہیں۔ لیکن لارنس نے انسان کو موضوع بنانے والے ادب کے بارے میں لکھا ہے کہ اس کا منشور شکسپیئر یا ملٹن یا بارٹن یونتھر جیسے بڑے لوگوں نے نہیں بلکہ پوپ نے لکھا

Know then thyself preserve not God to scan, the proper study of mankind is man.

لارنس کا یہ بھی خیال ہے کہ انسان اور انسانی تعلقات کا یہ ادب اپنے سارے امکانات پورے کر چکا ہے اور اب ادب کی نئی زندگی اسی وقت شروع ہوگی جب خدا سے اس کے ٹوٹے ہوئے تعلق کو دوبارہ قائم کیا جائے گا۔ بہر حال آئندہ کیا ہوگا اس کے بارے میں قیاس آرائی سے بہتر ہے کہ ہم اپنے حال کا جائزہ لیں۔ ابھی کچھ عرصے پہلے کی بات ہے کہ ہمارے یہاں شعر کے حقیقی اور مجازی معنی بیک وقت بیان کئے

جاتے تھے۔ حافظ سب سے بڑے غزل گو شاعر بھی تھے اور لسان الغیب بھی اور اکی ان دونوں حیثیتوں میں کوئی تصادم نہیں تھا۔ غالب کی شاعری میں ہماری تہذیب کی کئی روائتیں ٹوٹی ہیں۔ لیکن غالب نے بھی مسائل تصوف کے بیان پہ فخر کیا ہے۔ حالی اور شبلی تک آتے آتے دبی زبان سے کہا جانے لگا کہ شاعری کے لئے مجازی معنی کافی ہیں۔ شبلی نے حافظ کے بارے میں صاف لکھا کہ انہیں بیکار صوفی شاعر کہہ کر ان کی اہمیت گھٹائی جاتی ہے۔ شبلی مولینا بھی تھے اور قدیم شعر و ادب کے بہت بڑے جاننے والے بھی۔ جب ان کا یہ حال ہو تو دوسروں کا پوچھنا ہی کیا۔

رفتہ رفتہ شاعروں نے صاف صاف کہنا شروع کر دیا کہ وہ صرف مجاز میں شعر کہتے ہیں شعر کے حقیقی معنوں کا مذاق اڑایا جانے لگا اور محبوب حقیقی کا تصور یعنی، دل لگی کی چیز بن گیا۔ اس طرح آہستہ آہستہ ہمارے یہاں خالص انسانی تعلقات کا ادب پیدا ہونے لگا ؎

"خدا کو کیا غرض ہے میرے تیرے درمیاں کیوں ہو؟"

لیکن خدا کو درمیان سے ہٹا دیجئے تو انسانی تعلقات صرف حیوانی سطح پہ قائم ہو سکتے ہیں۔ ہمارے موجودہ ادب میں بیشتر انسان کا تصور صرف ایک حیوان کا ہے جسے مختلف اوقات میں چارہ، پانی اور مادہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اب اس انسان کے خارجی اور مادی دکھ درد کا بیان کتنی ہی رقت سے کیوں نہ کیا جائے لیکن کوئی شاعر میر کی طرح یہ نہیں کہہ سکتا کہ

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے   اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

اس دور کی شاعری میں آیات جمال کی وہی اہمیت ہے جو اس دور کی سیاست میں قرارداد مقاصد کی ہے۔ قرارداد مقاصد میں پاکستان کی حاکمیت خدا کے سپرد کی گئی تھی۔ آیات جمال میں حضرت بابا ذہین شاہ تاجی نے صاف اعلان کیا ہے کہ میں نے اپنی شاعری میں حقائق کو لباس مجاز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے ؎

آواز سن رہا ہوں یہ کب کی سنی ہوئی

قبل اس کے کہ میں آیات جمال کا کوئی تفصیلی مطالعہ آپ کے سامنے پیش کروں یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ موضوع کی تمام جہات کو ایک نظر دیکھ لیا جائے۔ تصوف کی اصطلاحیں مجھے آتی نہیں اور اس مضمون

کی حدود میں ان کا استعمال ضروری بھی نہیں ہے۔ اس لئے عام لفظوں میں ہمارے موضوع کے مختلف پہلو یہ ہیں خدا اور انسان کی کیا نسبت ہے۔ کائنات اور خدا کا تعلق کیا ہے۔ انسان اور انسان کا کیا رشتہ ہے۔ پھر ان مسائل کے چند ضمنی پہلو ہیں۔ مثلاً روح اور جسم کا تعلق۔ دل اور نظر کا رشتہ اور لفظ و معنی کی نسبت۔ آیات جمالؒ کے مطالعہ کے وقت ان سب مسائل کو پیش نظر رکھا جائے تو ایک طرف ان مسائل کی تفہیم میں آسانی ہوگی اور دوسری طرف آیات جمال کی فکری اہمیت پر روشنی پڑے گی۔ سب سے پہلے میں آیات جمال کی ایک ایسی مسلسل غزل آپ کی خدمت میں پیش کرتا ہوں جس میں خدا، کائنات اور انسان پر ایک ساتھ نظر ڈالی گئی ہے اور وجود واحد کی لامحدود جلوہ گری کا بیان کیا گیا ہے۔

کوئی محمود ہے یہاں نہ ایاز ۔۔۔ کوئی بندہ یہاں نہ بندہ نواز
بزم یکتائی جمال ہے یہ ۔۔۔ اک حقیقت کے بے شمار مجاز
خود تجلی ہے خود تجلائی ۔۔۔ آپ جلوہ ہے آپ جلوہ طراز
آپ ہی شمع آپ پروانہ ۔۔۔ آپ ہی سوز آپ ہی وہ ساز
پس پردہ ہے آپ بے پردہ ۔۔۔ خود فسانہ ہے خود فسانہ طراز
بت پرست آپ بت شکن بھی آپ ۔۔۔ آپ سرتاپا بیت طناز
آپ عاشق ہے آپ ہی معشوق ۔۔۔ آپ شاہد ہے آپ شاہد باز
آپ نازو تبسم و شوخی ۔۔۔ آپ ہی درد و آہ و سوز و گداز
ناز و انداز پر فدا خود ہی ۔۔۔ آپ ہی ناز آپ ہی انداز
لب و رخسار و چشم و ابرو آپ ۔۔۔ آپ شانہ ہے آپ زلف دراز
آپ شوق لقا میں بزم آرا ۔۔۔ آپ ذوق حیا میں خلوت راز
آپ سرمایہ حقیقت ہے ۔۔۔ آپ ہی صدر جلوہ گاہ مجاز
آپ ہی کائنات سے ہم رنگ ۔۔۔ آپ ہی کائنات سے ممتاز
آپ ہی میرے عجز میں ظاہر ۔۔۔ معجزہ آپ، آپ ہی اعجاز

دشمن رنگ بوئے گلشن آپ — آپ ہی رنگ و بوئے گلشن ناز
آپ کو آپ جانتا ہے وہ — آپ ہی راز آپ ہی ہمراز
آپ ظاہر ہے آپ ہی باطن — آپ انجام آپ ہی آغاز
آپ بیمار آپ بیماری — آپ بے چارہ آپ چارہ ساز
خود قفس اور خود اسیر قفس — خود ہی پرواز خود بہ پرواز

آپ بندہ ہے آپ ہی مولا
خود غریب اور خود غریب نواز

ان اشعار میں متصوفانہ خیالات کا رسمی اظہار نہیں ہے بلکہ محسوس کر کے کہے گئے ہیں انہیں ان معنوں میں تو منفرد نہیں کہا جا سکتا جن معنوں میں فکر جدید اپنے آپ کو منفرد کہتی ہے لیکن ان میں حقیقی معنوں میں انفرادیت موجود ہے۔ آفاقی فکر میں ذاتی خیالات کے معنی صرف غلط خیالات کے ہیں۔ اور آفاقی خیالات کسی فرد واحد کی ملکیت نہیں ہوتے۔ یہ اپنی فطرت میں غیر شخصی، غیر ذاتی، غیر انفرادی ہوتے ہیں۔ انہیں ذاتی، شخصی، انفرادی بنانے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ آپ انہیں اس طرح اپنا لیں کہ یہ آپ کے ہو جائیں۔ آیات جمال کے ان اشعار میں بھی جو خیالات ہیں وہ ذاتی نہیں آفاقی ہیں۔ لیکن شاعر کی فکر نے انہیں اس طرح اپنا لیا ہے کہ وہ ذاتی بن گئے ہیں ذاتی بھی اور منفرد بھی۔ ان میں وہ انفرادیت ہے جسے جعلی انفرادیت پرستی کا یہ دور پوری طرح سمجھ بھی نہیں سکتا۔ خدا وہ وجود واحد ہے جو مختلف و متضاد تعینات میں ظاہر ہوا۔ کائنات اس کی بزم یکتائی جمال ہے اور انسان اس کا ایک راز جس کا ہمراز بھی وہ خود ہی ہے۔ بلکہ راز بھی وہی ہے۔ وہی بندہ، وہی مولا وہی غریب نواز، وہی عجز، وہی معجزہ، وہی اعجاز، وہی بیماری وہی بیمار، وہی چارہ ساز اور کائنات کے تمام مظاہر میں کمال ہم رنگی سے ظاہر ہونے کے باوجود کائنات سے ممتاز۔۔۔۔۔۔

یہ خیالات جب منفرد اشعار کے روپ میں ظاہر ہوتے ہیں تو ایک سرمدی سرمستی کے ساتھ ایسے اشعار میں ڈھل جاتے ہیں۔

دل کی ہر دھڑکن پیام دوست ہو جاتی ہے کیا
گفتگو اپنی کلام دوست ہو جاتی ہے کیا

پوچھتا ہوں لغزشِ مستانۂ اربابِ عشق
آئینہ دارِ خرامِ دوست ہو جاتی ہے کیا

تری زلف و رخسار کے دھوپ سائے
مجھے یاد آتے ہیں دن رات کیا کیا

خلوت آرا ہے بھری بزم میں وہ پیکرِ ناز
اپنی خلوت میں نہ کیوں انجمن آرا ہوگا

خیال ہے نہ تصوّر مشاہدہ ہے نہ خواب
طرح طرح سے اٹھاتا ہوں اپنے رخ سے نقاب
نئے مقام نئی منزلیں نئی راہیں
قدم قدم پہ جنوں کے لئے نئے آداب

رفتارِ عشق پر تو حسنِ خرامِ دوست
ہر راہ راہِ دوست ہے ہر بام بامِ دوست

خود اپنی بارگہِ علم میں ہوں سربسجود
کہ اپنے علم سے باہر وجود ہے نہ شہود
یہ علم عالم و معلوم میں حجاب نہیں
مجھی سے مجھ پہ ہے میری تجلیوں کا ورود
ذہن و میکدہ و ساقیٔ ذہن نواز
صلوٰۃ بادہ پرستی پہ میکشی پہ درود

اردو شاعری میں کائنات کے تقدّس وطہارت پر زیادہ اشعار نہیں ملتے اور اچھے اشعار تو اور بھی کم ہیں۔ غالبؔ نے کہا تھا ؎

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ

اردو شاعری پر یہ خوف غالب رہا ہے کہ کہیں وہ ہستی کے فریب میں نہ آجائے لیکن ہستی کے فریب میں کسی حد تک آئے بغیر تو اچھی شاعری بھی نہیں ہو سکتی۔ اقبال ہندوؤں کے تصوّر مایا اور افلاطون کے اعیانی نقطہ نظر کے بہت خلاف ہیں۔"حکمت او بود را نا بود گفت" قطع نظر اس کے کہ مایا کا حقیقی تصور کیا ہے اور افلاطون بود کو نابود کہتا ہے یا نہیں۔ یہ بات بہرحال اپنی جگہ ہے کہ اقبالؔ حقیقت کائنات کے قائل ہیں اور اس پر بڑا زور دیتے ہیں۔ لیکن کائنات سے خدا کا ربط یہ ہے کہ اس نے اسے انسان کی راہ میں ایک رکاوٹ کے طور پر پیدا کیا ہے تاکہ اس سے مقابلہ کرنے کی کوشش میں انسان جہد و عمل سے کام لے اور انسان کی نسبت سے اس کا تعین یہ ہے کہ وہ اس کے ہاتھوں تسخیر ہونے کے لئے پیدا کی گئی ہے۔ چنانچہ اقبالؔ کا پیغام انسان کو یہ ہے ؎

یہ عالم یہ بت خانہ شش جہات   اسی نے تراشا ہے یہ سومنات

بڑھے جا یہ سنگ گراں توڑ کر   طلسم زمان و مکاں توڑ کر

کائنات کے جمالی پہلو کو اقبالؔ انسانی فکر و نظر کے لئے خطرناک سمجھتے ہیں اور ہر ایسے تصوّر کے خلاف ہیں جو انسان کو فطرت میں ڈبونے یا فطرت سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی دعوت دیتا ہے۔

دل و نظر کا سفینہ سنبھال کر لے جا   مہ و ستارہ ہیں بحر وجود میں گرداب

لیکن اردو شاعری کے ایک قابل قدر حصے میں کائنات کا احترام موجود ہے۔ میرؔ نے کائنات کے احترام پر حقیقی رقت کے ساتھ شعر نہیں کہا معجزہ دکھایا ہے۔

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہہ شیشہ گری کا

لیکن اس کے ساتھ یہ بھی صحیح ہے کہ کائنات کے اس حقیقی احترام تک دوم درجے کے لوگ نہیں پہونچ سکتے۔ یہ صرف صفِ اوّل کے لوگوں کا کام ہے۔ اس زمانے میں فراق صاحب نے کائنات پر چند لاجواب شعر کہے ہیں۔

یہ مے کدہ یہ سبہ خانۂ جہاں یہ رات	کہاں چراغ جلاتے ہیں لوگ اے ساقی
اے ساکنانِ دہر یہ کیا اضطراب ہے	اتنا کہاں خراب جہان خراب ہے

"آیاتِ جمال" میں احترامِ کائنات کی چند بہت لطیف جھلکیاں موجود ہیں۔ ایک غزلِ مسلسل کے چند اشعار دیکھئے ۔

دلِ یزداں کی تمنائے جواں ہے عالم	غور سے دیکھ یہاں ہے سو وہاں ہے عالم
حسن وحدت ہے یہی جلوہ گہہ وحدتِ حسن	کثرتِ نام و نشانِ وگراں ہے عالم
عشق کی آنکھ میں آئینۂ محبوب ہے یہ	عقل کے ہاتھ میں اک سنگِ گراں ہے عالم
سربسر جلوہ گہہ حسنِ حقیقت ہے مگر	سر بہ سر جلوہ گہہ نازِ بتاں ہے عالم

کائنات کو بزمِ یکتائیِ جمال آئینۂ محبوب جلوہ گہہ حسنِ حقیقت کہنا اس عالم رنگ و بو کی کتنی حسین تعبیر ہے اور لطف یہ ہے کہ یہ شاعری نہیں حقائق ہیں۔ خدا اور کائنات کے بعد آیاتِ جمال کا دوسرا اہم موضوع خدا اور انسان ہے۔ صوفیانہ شاعری میں عظمتِ انسان کی جو عظیم الشان روایات پائی جاتی ہیں "آیاتِ جمال" کے اشعار اس سلسلے کی ایک خوبصورت کڑی ہیں۔ ہماری نئی شاعری میں انسان کی عظمت کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے اس سے بیشتر یا تو بڑے پن کا احساس ہوتا ہے یا پھر انسان کی عظمت اس کی خارجی فتوحات سے متعین کی جاتی ہے۔ اقبال اس دور میں عظمتِ انسان کے بہت بڑے مغنی ہیں۔ لیکن محاورہ مابین خدا اور انسان میں انسان اپنی خارجی فتوحات ہی کا ذکر کرتا ہے۔

من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم	من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

اس کے بعد جوش کے یہاں جا بجا انسانی عظمت کا ذکر ملتا ہے۔ مگر کسی منظم فکر سے مربوط نہ ہونے کے باعث اس کی حیثیت چند جذباتی بیانات سے زیادہ اور کچھ نہیں ثابت ہوتی ہے۔ آیاتِ جمال میں انسان کی عظمت کی نوعیت جذباتی نہیں۔ مابعد الطبیعاتی ہے۔ یہاں انسان اپنی خارجی فتوحات کی بنا پر ہی عظیم نہیں ہے مگر اس بنا پر کہ وہ اپنے جوہر میں خدائی صفات کا حامل ہے۔

بہارِ باغِ گلستانِ سرمدی ہم ہیں　　خدا کے ساتھ ہیں دائم وہ آدمی ہم ہیں
مثال برق تمنا برنگ آتش شوق　　یہ آگ جو ہے دلوں میں لگی ہوئی ہم ہیں
ہے ایک آنکھ میں سورج تو ایک آنکھ میں چاند　　تغیرات شب و روز سے بری ہم ہیں
یہ واقعہ ہے کہ سب کچھ ہے تو ہی تو اے دوست　　یہ اور بات کہ جو کچھ ہے تو وہی ہم ہیں!

غالبؔ کا ایک لاجواب شعر ہے ؎

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز　　پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

اس قافیہ میں آیاتِ جمال کا بھی ایک شعر سنئے۔ ذہینؔ صاحب نے خدا کے ذوقِ آرائش میں انسان کو بھی شریک کر لیا ہے ؎

ہم اہتمامِ جلوہ گری میں شریک ہیں　　زیرِ نظر ہماری فطرت ہے نقاب میں

ایک اور شعر میں انسان کی عظمت کو یہاں تک بڑھایا ہے کہ آدم کو خدا کے ناموں میں سے ایک نام کہا ہے ؎

عشق میں آدم و عالم ہیں سب اللہ کے نام　　کون سے نام فرشتوں سے بتائے نہ گئے

خدا اور کائنات اور انسان کے ان رشتوں سے انسان اور انسان کے رشتہ کا تعین ہوتا ہے۔ آیاتِ جمال میں حسن و عشق، عاشق اور محبوب کے ربط و تعلق پر جو کچھ لکھا گیا ہے وہ درحقیقت اسی رشتے کا تفصیلی بیان ہے۔ غزل کی شاعری من و تو کے پردے میں جن حقائق کی نقاب کشائی کرتی رہی ہے۔ آیاتِ جمال میں اس نے ایک خاص رنگ اختیار کر لیا ہے۔ یہاں من و تو کے درمیان حجابِ دوئی نہیں۔ رشتہ یکتائی ہے۔ حسن و عشق ایک ہی دریا کی دو موجیں ہیں۔ شمع و پروانہ ایک ہی حقیقت کی دو تصویریں ہیں

یہاں محبوب و عاشق، بسمل و قاتل میں کوئی امتیاز نہیں ہے۔ یہ حقائق جہاں خالص لباس مجاز میں ظاہر ہوتے ہیں وہاں بھی حسن و عشق کا ایک ارتباط ملتا ہے جس کی مثالیں اردو شاعری میں کم ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجئے ؎

جب عشق میں گم اطراف ہوئیں جب سوز میں محو جہات ہوئیں
جو شمع تھی وہ پروانہ تھا وہ شمع تھی جو پروانہ تھا!

طوفان اضطراب میں گم ہو گئیں جہات
اب امتیاز بسمل و قاتل نہیں رہا

ہو گئے ایک طالب و مطلوب
میں نہیں ہیں نہ آج تم ہو تم

کیا حسن و محبت میں کوئی فرق نہیں ہے
کیوں ان کی نظر پہ ہے مجھے دل کا گمان آج

حسن تک پہنچا ہے غم کا سلسلہ بھی عشق میں
بڑھ بھی دل کی چلی گیسوئے جاناں کی طرف

گلے ملتی ہیں جو دریا میں موجیں
یہی اک موج تم ہو دوسری ہم

اب حسن کی محفل آرائی ہے خلوت عشق تنہا میں
وہ دریا مجھ میں ڈوب گیا میں ڈوبا تھا جس دریا میں

ہم میں تم اور تم میں ہم گم ہو گئے
ہوتے ہوتے ایک ہم تم ہو گئے

میں ان اشعار کے بارے میں لازمی طور پر یہ نہیں کہتا کہ آپ ان میں صوفیانہ معنی ضرور تلاش کریں لیکن عشق مجازی ہی سہی آپ یہ دیکھ لیں کہ ایک صوفی جب عشق کرتا ہے تو اس کا عشق کیسا ہوتا ہے۔ حضرت آسی غازی پوری کا ایک بہت اچھا شعر ہے۔

نہیں سچ سچ بتا دو کون تھا شیریں کے پیکر میں
کہ مشت خاک کی حسرت میں کوئی کوہکن کیوں ہو

یہاں عشق مجازی کو عشق حقیقی بنایا گیا ہے۔ لیکن فراق صاحب کہتے ہیں کہ مشت خاک کی حسرت کیا ہوتی ہے۔ اسے کوئی کیا جانے۔ ذہین صاحب نے مشت خاک پر کیا لاجواب شعر کہا ہے کہ فراق صاحب بھی سن کر خوش ہو جائیں۔

جو بہار آئی مرے گلشن جاں سے آئی　　خاک کے ڈھیر میں یہ بات کہاں سے آئی

صوفی کا عشق حسن مجازی سے بھی ایک ایسا تعلق پیدا کرتا ہے کہ تعلق باہمی کی نوعیت قلب ماہیت ہو کر کچھ سے کچھ ہو جاتی ہے۔ ایک مختصر سی غزل میں حسن و عشق باہم اتنے قریب آ گئے ہیں کہ پوری غزل محبوب کی سرگوشی بن گئی ہے۔

رات دن اشکباریاں کیوں ہیں　　ہر گھڑی بے قراریاں کیوں ہیں

کیوں کسی کا وہ ذکر و فکر نہیں　　یہ فراموش کاریاں کیوں ہیں

کیوں نہیں ہے زباں پہ دل کی بات　　اس قدر رازداریاں کیوں ہیں

ہوش پر بھی رہی ہے بے ہوشی　　کس سے ہیں پردہ داریاں کیوں ہیں

یہ تری آرزو یہ شوق طلب　　عشق میں خام کاریاں کیوں ہیں

ہنس کے وہ مجھ سے کہہ رہے ہیں ذہینؔ

اس قدر بے قراریاں کیوں ہیں

معاف کیجئے مضمون طویل ہوتا جا رہا ہے اور کہنے کی بہت سی باتیں ابھی کہی نہیں گئیں۔ لیکن آخر میں ایک خاص مسئلہ کی طرف آپ کی توجہ ضرور مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ آپ نے کبھی غور کیا ہے کہ اردو شاعری بلکہ پوری اسلامی تہذیب کا مرکزی مسئلہ کیا ہے؟ انسان کائنات کا ایک حسی تجربہ رکھتا ہے۔ یہ تجربہ عالم کثرت کا ہے۔ تعقل کی مدد سے اسے وجود واحد کے تحت لایا جائے تو عقل اسے قبول کرتی ہے۔ لیکن حواس کے اپنے مطالبات ہیں۔ اس طرح حواس اور تعقل میں ایک کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ محسوس اور معقول کے درمیان کیا رشتہ ہے۔ اس سوال کو صوفیانہ اصطلاح میں بیان کیا جائے تو سوال کی صورت یہ ہے۔ تنزیہ اور تشبیہ میں کیا نسبت ہے۔ یا ذات و صفات کے درمیان کیا تعلق ہے۔ عام سیدھے سادے

لفظوں میں سوال یہ ہے کہ ہم خدا یا وجود واحد کو دیکھیں یا کائنات اور عالم کثرت کی طرف۔ جو اس ہیں عالم کثرت کی طرف لے جانا چاہتے ہیں۔ ہماری آنکھ دیکھتی ہے کہ کائنات اپنی تمام بوقلمونیوں کے ساتھ ہمارے سامنے جلوہ گر ہے۔ لیکن دل یا عقل کا تقاضہ ہے کہ اس عالم کثرت کے حجابات اٹھا کر وجود واحد کا نظارہ کیا جائے۔ اس طرح دل اور نظر کے درمیان ایک رقابت پیدا ہوتی ہے اور دونوں انسانوں کو متضاد جہات میں کھینچتی ہیں۔ اردو شاعری میں اس مسئلہ کو اسیر نے اپنے ایک لاجواب شعر میں اس طرح بیان کیا ہے ؎

باغ ہستی میں یہی فکر رہی ہم کو اسیرؔ دیکھئے گل کی طرف یا چمن آرا کی طرف

پتہ نہیں میں مسئلہ کو صحیح الفاظ میں صحیح طور پر بیان بھی کر سکا ہوں یا نہیں۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ یہ مسئلہ اتنا حقیقی ہے کہ میں نے تو اسے سچی صوفیانہ شاعری کیلئے ایک کسوٹی بنا رکھا ہے۔ آیات جمال کے مطالعہ کے دوران مجھے اس وقت بڑی خوشی نصیب ہوئی جب میں نے ایک پوری غزل میں ذہین صاحب کو اس مسئلہ سے الجھتے دیکھا۔

دل و نگاہ میں ہے اک رقیق ایک رقیب میں دل کے ساتھ رہوں یا نظر کیساتھ رہوں

نظر کے حق میں غنیمت ہیں چند جلوے بھی مگر یہ دھن ہے کہ میں جلوہ گر کے ساتھ رہوں

نظر نواز مناظر نہ لوٹ لیں سر راہ بس آنکھ بند کئے راہ بر کے ساتھ رہوں

نظر یا آنکھ کی علامت آیات جمال میں کئی انداز سے استعمال کی گئی ہے دل کے رقیب کی حیثیت سے آپ اسے دیکھ چکے ہیں لیکن یہ اس کی ابتدائی منزل ہے۔ ابھی اسے عشق نے تربیت نہیں دی۔ اس لئے اس کی آوارگی باقی ہے۔ لیکن عشق کی تربیت پانے کے بعد اس میں ایک ایسی کلیت پیدا ہوتی ہے کہ وہ ہر عالم کثرت سے گزر کر وجود واحد کے دیکھنے کی طاقت پیدا کرتی ہے۔ اس وقت اس میں رہزنی کی بجائے روح الامینی کی صفات پیدا ہو جاتی ہیں ؎

یہ دل بھی اب نہیں ہے دل، یہ آنکھیں بھی نہیں آنکھیں
یہ دل عرش خدائے حسن ہے، روح الامیں آنکھیں

اور اس غزل کے ایک شعر میں تو اس کی دونوں جہات ایک دوسرے میں مدغم ہو گئی ہیں ؎

ہزار ایمان قرباں عشوۂ کافر نگاہی پر ۔۔۔ مرا ایمان ودیں ہیں دشمن ایمان ودیں آنکھیں

آخر میں صرف ایک بات اور۔ آیات جمال کے پہلے صفحہ سے آخری صفحہ تک ایک رجائی کیفیت کی چاندنی چھٹکی ہوئی ہے۔ یہاں کائنات ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں آفتاب اتر آیا ہے۔ یہاں غم، مایوسی حرماں نصیبی کی تیرگی کہیں بھی نہیں۔ ہر نظر جلوہ محبوب سے کامیاب ہے اور ہر نفس میں قرب رگ جاں کی خوشبو بسی ہوئی ہے۔ یہ کائنات صحیح معنوں میں ایک صوفی کی کائنات ہے اور آیات جمال میں اس کائنات کی جتنی بھی جھلکیاں ہیں، حسین و دلنواز ہیں ؎

وہی اللہ والے چومتے ہیں میری آنکھوں کو
محبت نے عطا کی ہیں مجھے وہ پاک بیں آنکھیں

"ادھوری جدیدیت" سے

سلیم احمد

پیش لفظ — ترجمہ فصوص الحکم

پیش لفظ
فصوص الحکم
اردو ترجمہ و تشریح
از
حضرت بابا ذہین شاہ صاحب تاجیؒ

سلیم احمد کی یہ تحریر دراصل وہ پیش لفظ ہے جو انھوں نے حضرت بابا ذہین شاہ صاحب تاجیؒ کی کتاب شرح فصوص الحکم کے لیے لکھا تھا۔ لکھا کیا تھا، ان سے لکھوایا گیا تھا۔ لیکن یہ پیش لفظ اس کتاب میں شامل نہیں۔

خدا بابا صاحب[1] کو اپنی رحمت کاملہ سے نوازے اور ان کے مدارج عالیہ میں ترقی عطا فرمائے میری ان سے عقیدت ذہنی بھی تھی اور قلبی بھی۔ اس بات سے قطع نظر میرا ان سے وہی رشتہ تھا جو ایک مرید کا اپنے پیر سے اور ایک شاگرد کا اپنے استاد سے ہوتا ہے۔ مجھے اس تعلق پر فخر بھی ہے اور ندامت بھی۔ فخر اس لیے کہ مجھے ان سے اخذ فیض کا شرف حاصل ہوا۔ ندامت اس لیے کہ میں ہرگز ہرگز اس شرف کے قابل نہ تھا۔ بابا صاحب مجھے بھی اپنے مریدوں کی طرح سمجھتے تھے اور شفیق باپ اور استاد کی طرح توجہ فرماتے تھے۔ زندگی کے جو لمحات اُن کے ساتھ گزرے ہیں وہ میری زندگی کے اہم ترین اور یادگار لمحات ہیں اور ان کی یاد سے جب چاہتا ہوں اپنے تاریک گوشۂ قلب کو منور کر لیتا ہوں۔

بابا صاحب سے میری ملاقات کے دو سال اس کتاب[2] کی تصنیف کا سبب بنے۔ میں نے کئی برس حضرت محی الدین ابن عربی کا اپنے طور پر مطالعہ کیا تھا۔ کچھ سمجھا تھا کچھ نہیں سمجھا تھا۔ ذہن میں بیسیوں سوالات اور الجھنیں تھیں۔ روح میں ایک تشنگی تھی کہ شیخ اکبر کو میں نے جو کچھ سمجھا ہے کسی سے اس کی تصدیق حاصل کروں اور جو نہیں سمجھا ہے وہ کسی سے سمجھوں۔ بہت لوگوں سے ملا مگر کسی سے تسلی نہیں ہوئی۔ شرحیں اور کتابیں دیکھیں مگر دل کو اطمینان نہیں ہوا۔ اسی زمانے میں میرے ایک دوست جرمنی سے پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری لے کر آئے اور مجھ سے طالب ہوئے کہ میں کراچی کے صاحب نظر و تبحر علماء سے ان کو ملاؤں۔ وہ بھی میری طرح بہت پیاسے تھے۔ میں ان کو پہلے مولانا تا ایوب رحمۃ اللہ علیہ کی خدمت میں لے گیا اور اس کے بعد حضرت بابا صاحب کے پاس۔ میں کیا لے گیا میری خواہش پر اطہر نفیس سلمہٗ جو میرے لیے چھوٹے بھائی کی طرح ہیں اور بابا صاحب سے نسبت قریبہ

---

[1] حضرت بابا ذہین شاہ صاحب تاجیؒ

[2] ترجمہ و تشریح فصوص الحکم از حضرت بابا ذہین شاہ صاحب تاجیؒ

رکھتے ہیں ہم دونوں کو ان کے پاس لے گئے۔ یہ بابا صاحب سے میری پہلی ملاقات تھی۔ پہلی ہی ملاقات میں بابا نے مجھے اپنا گرویدہ بنا لیا۔ مجھے بھی اور میرے ان دوست کو بھی۔ اس کے بعد بابا صاحب کے پاس آنے جانے کا باقاعدہ سلسلہ شروع ہو گیا۔ ایک روز میں نے بابا صاحب سے درخواست کی کہ وہ فصوص الحکم پر باقاعدہ درس کا سلسلہ شروع کریں تاکہ میں اور میرے دیگر ساتھی مکمل استفادہ کر سکیں۔ بابا صاحب نے ازراہ عنایت میری درخواست قبول کر لی اور ہفتہ واری نشستیں شروع ہو گئیں۔ یہ پورے دو سال جاری رہیں۔ ان دو سالوں میں ایک دن کا بھی ناغہ نہیں ہوا۔ بابا صاحب باقاعدگی سے درس دیتے رہے اور ہم بھی باقاعدگی سے حاضر ہوتے رہے۔ حاضر ہونے والوں میں اطہر نفیس تو ہوتے ہی تھے۔ جمال پانی پتی صاحب بھی ابتدا سے ہمارے ساتھ تھے اور آخر تک برابر شریک درس رہے اور وہاں عزیز ہاشمی بھی اکثر و بیشتر ہمارے ساتھ ہوتے تھے۔ ان کے علاوہ کبھی کبھی کراچی کے حلقۂ ادب کے کچھ اور دوست بھی ہمارے ساتھ جاتے۔ بابا کا درس سنتے اور بابا کی حیرت انگیز علمیت، بصیرت اور ذہانت پر عش عش کرتے۔ بعد میں حضرت استاذی ڈاکٹر محمود احمد صاحب بھی کراچی تشریف لے آئے اور برابر شریک درس ہوتے رہے۔ دو سال میں فصوص الحکم کا درس ختم ہوا۔ طریقہ یہ تھا کہ بابا پہلے کسی فصل کا ترجمہ اور تشریح بیان کرتے۔ پھر ہم لوگ اس پر سوالات کرتے اور بابا صاحب ان کا جواب دیتے۔ اس سلسلہ میں جو جو باتیں ہوتی تھیں وہ اگر تفصیل سے نقل کی جائیں تو ان کا ایک کتاب میں شامل ہونا ممکن نہ ہوتا۔ اسی لیے بابا نے کتاب کے لیے ضروری مواد الگ سے تیار کر لیا۔ یہ کتاب اسی کی ایک شکل ہے۔

حضرت محی الدین ابن عربی رحمۃ اللہ علیہ سے بابا کو نسبت خاص تھی۔ اور ان کا ذکر ہی بابا کو وجد میں لانے کے لیے کافی ہوتا تھا۔ آپ چاہیں تو اسے میری عقیدت کہہ لیں کہ بابا صاحب کو ان سے روحانی ملاقات کا شرف حاصل تھا۔ اور وہ ان سے باقاعدہ اکتساب فیض کرتے تھے۔ بابا صاحب نے مجھے حضرت محی الدین ابن عربی کے علم سے اتنا سیراب کیا کہ کوئی تشنگی باقی نہ رہی۔ اور میرے ذہن کی تمام الجھنیں دور ہو کر وحدت الوجود کا اصل اصول میرے قلب میں اتر گیا۔ اب بھی اگر کوئی اشکال پیدا ہوتا ہے تو میں بابا صاحب کی روح پر فتوح سے رجوع کرتا ہوں۔ اور اللہ کے فضل و کرم سے میرا مسئلہ حل ہو جاتا ہے۔

اب یہ کتاب اہل علم کے سامنے پیش ہے۔ بابا صاحب نے فتوحات مکیہ کی شرح بھی لکھی ہے۔ جو "ماہنامہ تاج" میں بالاقساط شائع ہوتی رہی ہے۔ لیکن یہ مکمل نہیں ہے۔ اس کے علاوہ

حضرت عبدالرحمٰن لکھنوی ؒ کی کتاب کلمۃ الحق کا ترجمہ اور تشریح بھی باباصاحب کے کمالات علمیہ کا ایک نقش ہے۔ باباصاحب نے میری درخواست پر حضرت منصور حلاج ؒ کی کتاب الطواسین کی شرح بھی لکھنی شروع کی تھی اور کچھ ابواب مکمل کر لیے تھے۔ اگر یہ سب کتابیں بھی شائع ہو جائیں تو طالبانِ حق کے لیے بڑی سعادت ہیں۔ اللہ سے اُمید ہے کہ جہاں اس نے اپنے کرم سے فصوص الحکم کی شرح کی اشاعت کا انتظام کیا ہے۔ وہاں دیگر کتب کا انتظام بھی فرمائے گا۔

احقر العباد
سلیم احمد

(غیر مطبوعہ)

طلب نے خود ہی پیدا کی ہے یہ دنیا سوالوں کی
طلب ہی ڈھونڈ لے گی خود جواب آہستہ آہستہ

وزیر آغا

غالب کے بارے میں سلیم احمد کا موقف

سلیم احمد صاحب کا بنیادی موقف یہ ہے کہ غالب سے قبل برصغیر کا معاشرہ مربوط اور جڑا ہوا تھا۔ یعنی اس میں خارجی سطح پر انسان، کائنات اور ماورائے کائنات کی تثلیث پوری طرح قائم تھی اور داخلی سطح پر محسوسات، تعقلات اور جبلتوں کا آپس میں رشتہ نہایت قوی تھا گویا انسان کی خارجی اور داخلی اکائی میں ابھی کوئی شے رخنہ انداز نہیں ہوئی تھی چنانچہ میر اور نظیر کی شاعری ایک منسلک انسان کی شاعری تھی ۔ آؤٹ سائڈر کی نہیں۔ مگر غالب کے ہاں ٹوٹنے اور منقطع ہونے کا عمل شروع ہوا جو مغربی تہذیب کی آمد سے پیدا ہونے والی شکست و ریخت سے وابستہ تھا۔ بقول سلیم احمد غالب کے ہاں انا شخصیت سے الگ تھلگ ہو کر خدا انسان اور کائنات کے وجود سے شاکی ہو گئی جس کے نتیجے میں تمام قدیم مابعد الطبیعیاتی رشتے ٹوٹ گئے اور غالب بھری دنیا میں یکتا و تنہا رہ گیا۔ آخر میں سلیم احمد صاحب نے کہا ہے کہ آج کی تہذیب انفرادیت پسند ہے اور انسان، کائنات اور ماورائے کائنات سے مثبت رشتہ قائم نہیں کرتی۔ غالب جب اس تہذیب سے متاثر ہوا تو اس کے ہاں بھی منقطع ہونے کا رجحان پیدا ہوا۔ اور وہ اپنی ہزاروں برس پرانی مربوط اور منظم تہذیب سے ٹوٹ کر ایک ایسے نقطہ پر آن کھڑا ہوا جو محض اس کی اپنی ذات کا نقطہ تھا۔ چنانچہ سلیم احمد صاحب نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ غالب یا غالب کے اس انفرادیت پسند انسان کی بنیاد اس کے ماضی میں کیا ہے؟ انہوں نے اپنے اس سوال کی وضاحت نہیں کی۔ تاہم ان کی تحریر سے یہی ایک بات مترشح ہو رہی ہے کہ وہ غالب کے انفرادیت پسند انسان کو مشرقی تہذیب اور مغربی تہذیب کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والی چنگاری قرار دے رہے ہیں۔

مجھے سلیم احمد کے اس موقف سے جزوی طور پر اتفاق ہے وہ یوں کہ انہوں نے پچھلے ایک سو

برس میں پیدا ہونے والی مغربی تہذیب کی جس بنیادی جہت یعنی منقطع اور منقسم ہونے کے رجحان کا ذکر کیا ہے۔ میں اسے مانتا ہوں۔ اسی طرح مجھے ان کے اس خیال سے بھی اتفاق ہے کہ میر کے زمانے میں ہندوستانی معاشرہ مربوط اور جڑا ہوا تھا۔ مگر غالب کے بعد اس میں دراڑیں پڑنا شروع ہو گئیں۔ تاہم مجھے ان کی بات محلِ نظر دکھائی دیتی ہے کہ غالب کی انفرادیت پسندی کا مغربی تہذیب کی انفرادیت پسندی سے بھی کوئی علاقہ تھا۔ میں عرض کرتا ہوں کہ کیوں!

غالب کا زمانہ انیسویں صدی کا نصف اول ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی تک غالب کا شعر لکھنے کا دور قریب قریب ختم ہو چکا تھا۔ اب اس سارے زمانے پر ایک نظر ڈالیے۔ برصغیر چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں بٹ چکا تھا۔ حادثات اور واقعات اور بڑے پیمانے پر پھیلتی ہوئی طوائف الملوکی نے امن و امان کو تہ و بالا کر دیا تھا جس کے نتیجے میں تقدیر پرستی کا چلن عام ہو رہا تھا مگر تہذیبی سطح پر یہ شکست و ریخت کا دور نہیں تھا (بالکل ویسے ہی جیسے انتشار اور افراتفری کے باوجود میر کا دور تہذیبی سطح پر مربوط اور جڑا ہوا تھا) اخلاقیات کی گرفت نہایت کڑی تھی۔ آداب اور ادارے ابھی سلامت تھے بول چال، نشست و برخاست، روابط اور مراسم ان سب پر ایک مخصوص پیٹرن کی مہر ثبت تھی۔ ہر کہیں کہیں زیرِ سطح ایک روحانی نشاۃ الثانیہ کے امکانات بھی اجاگر ہو رہے تھے۔ یہی حال سیاسی سطح کا تھا جہاں لوگ انگریز کی عملداری اور دخل اندازی سے غیر شعوری طور پر متنفر اور برگشتہ تھے اس کا ثبوت یہ ہے کہ انہوں نے "غدر" میں انگریز کی حاکمیت کے جوئے کو اپنی گردن سے اتار پھینکنے کی کوشش کی۔ سماجی سطح پر استقامت کچھ زیادہ ہی تھی۔ آبادی کا نوّے فیصد حصہ دیہات میں آباد تھا اور ایک عجیب طرح کی صدیوں پرانی تہذیبی غنودگی میں مبتلا تھا۔ گو یا پورے برصغیر میں ابھی گھر اور گاؤں اور شخصیت کی اکائیاں سلامت تھیں۔ انگریز ضرور آ چکا تھا اور اس کی تہذیب کی جھنکاریں بھی سنائی دینے لگی تھیں مگر ملک کا سوادِ اعظم ابھی اس کی تہذیب سے متاثر نہیں ہوا تھا۔ تاہم تھوڑی دیر کے لیے اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ انیسویں صدی کے نصف اول میں مغربی تہذیب کی یلغار بہت شدید تھی اور اس نے ہندوستانی معاشرے کی تہوں تک رسائی حاصل کر لی تھی۔ تو بھی اس سے صورتحال میں فرق اس لیے نہیں پڑتا کہ خود مغرب میں انیسویں صدی کا نصف اوّل تہذیب کی اس مجہول انفرادیت پسندی سے ابھی ملوث نہیں ہوا تھا جو انیسویں صدی کے ربع آخر میں نمایاں ہونا شروع ہوئی اور بیسویں صدی کے خمس اول میں انتہا کو جا پہنچی۔

واضح رہے کہ مغرب میں انفرادیت پسندی کا رجحان بالکل نیا بھی نہیں۔ اس کی ابتدا تو اسی رنز

سے ہوگئی تھی جب ڈیکارٹ نے ناظر subject اور منظور object کی دوئی کو اجاگر کیا تھا۔ مگر دوئی کا یہ احساس زیادہ تر فلسفیانہ مباحث ہی کا موضوع بنا رہا۔ پھر جب انیسویں صدی میں صنعتی دور کا آغاز ہوا تو اس فلسفیانہ دوئی کا عکس معاشرے میں بھی نظر آنے لگا یعنی کاریگر کی اکائی سلامت نہ رہی اور وہ "آدھا انسان"، "آدھا مشین" بن گیا۔ اس سے وہ نفسیاتی دوئی پیدا ہوئی (یعنی اوپر سے مشین اندر سے انسان) جس نے انیسویں صدی کے آخر میں سارے مغربی معاشرے کو منقسم شخصیت کے کرب میں مبتلا کر دیا۔ تاہم بالائی سطح پر انیسویں صدی کا تین چوتھائی دور انتہائی مربوط اور منظم معاشرتی دور تھا وکٹورین ایج کا مخصوص بندھا ٹکا نظام اور اخلاقی اور تہذیبی ضوابط کی گرفت نہایت کڑی تھی۔ آداب اور ادارے مضبوط تھے جن کے باعث ایک ایسی مشینی تہذیب وجود میں آ گئی تھی جس نے اندر کے کلبلاتے ہوئے انسان کو بالکل دبا دیا تھا۔ یہی وہ Repression تھا جس کی بعد ازاں نفسیات نے نشان دہی کی۔ مگر جس دور کا ذکر مقصود ہے اس میں ایک صحیح سالم معاشرہ اپنے جملہ معاشرتی آداب اور جکڑبندیوں کے ساتھ زندہ تھا۔ اس حد تک کہ مردوں کا ایک خاص انداز میں نسوار کی چٹکی لینا اور عورتوں کا ایک خاص انداز دلربائی کے ساتھ بھری محفل میں مصنوعی حیرت کا اظہار نسوانی چیخ کے ساتھ کرنا یا بیہوش ہو جانا بھی ایک بندھے ٹکے طریق ہی کے تابع تھا۔ اس معاشرہ میں انسان کا انسان، کائنات اور خدا کے ساتھ رشتہ نہایت مضبوط تھا۔ فلسفے کی سطح پر اس تہذیبی میلان کا بہترین مبلغ ہیگل تھا جس کے Rationalistic system نے سارے یورپ کو Absolute Whole کے تصور میں باندھ رکھا تھا۔ لہٰذا اگر اس دور میں مغربی تہذیب نے ہندوستانی تہذیب پر کچھ اثرات مرتسم کئے تو لامحالہ زیادہ تر مربوط اور مجتمع ہونے کا اثر ہی منتقل ہوا ہوگا اور وہ شکست و ریخت یا اس سے پیدا ہونے والی مجہول انفرادیت پسندی یقیناً نہ ہوگی جو خود مغرب میں ابھی پیدا نہیں ہوئی تھی۔

غالب کی شعر گوئی کا زمانہ انیسویں صدی کا نصف اول ہے اور یہ زمانہ برصغیر ہی نہیں مغربی معاشرے میں بھی تہذیبی اکائی کا دور تھا۔ مغرب میں شکست و ریخت کا باقاعدہ آغاز انیسویں صدی کے نصف ثانی میں ہوا جب ڈارون اور سپنسر کے نظریات نے انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کے تصور کو پاش پاش کر دیا۔ اور اسے یہ بات ذہن نشین کرانے کی کوشش کی کہ تہذیب اور انسانیت کے بھاری لبادوں کے نیچے Ape man دانت نکالے کھڑا ہے۔ اس اعلان نے مغرب کے اذہان کو ویسا ہی ذہنی دھچکا پہنچایا جیسا کوپرنیکس کے اس اعلان نے پہنچایا تھا کہ زمین مرکز دوعالم نہیں ہے مگر انیسویں صدی کے نصف ثانی میں بات ڈارون اور سپنسر تک ہی محدود نہ رہی۔ چنانچہ کچھ ہی عرصہ بعد فرائڈ نے انسانی

شخصیت کی نام نہاد اکائی کا پول کھول دیا۔ پھر ایک یہ حادثہ بھی ہوا کہ انیسویں صدی کی سائنس نے تیقن اور اعتماد کی جو فضا پیدا کی تھی اسے سائنس کے نئے انکشافات نے توڑ پھوڑ دیا اور انسان کو اس بات کا احساس دلایا کہ وہ لامحدود اور بے کنار کائنات میں ایک چوتھے درجے کے تارے کے گرد گھومتے ہوئے ایک معمولی سے سیارے کی ایک قطعاً غیر اہم مخلوق ہے۔ اسی زمانے میں جب مغرب کے انسان نے اپنی تہذیبی برتری اور اخلاقی بلندی سے نیچے آ کر خونیں جنگیں لڑیں تو اس کی نظروں میں اپنا رہا سہا وقار بھی ختم ہو گیا۔ گویا کائنات، معاشرہ اور شخصیت تینوں سطحوں پر مغرب کے انسان کو ہزیمت کا منہ دیکھنا پڑا اور وہ اندر باہر سے ٹوٹ پھوٹ گیا۔ چنانچہ بعض مغربی مفکرین بالخصوص شپنگلر، سوروکن اور ٹائن بی نے جنہیں Philosophers of Doom کہا گیا ہے، مغربی تہذیب کا ماتم کیا اور مغرب کے انسان کی سماجی، روحانی اور اخلاقی شکست و ریخت کا نوحہ جلی قلم سے لکھ ڈالا۔ جہاں تک غالب کا تعلق ہے وہ اس شکست و ریخت کا ناظر بالکل نہیں تھا کیونکہ خود مغرب میں یہ شکست و ریخت غالب کے زمانے کے بعد شروع ہوئی۔ لہٰذا میں سلیم احمد صاحب کے اس اشارے سے متفق نہیں ہوں کہ غالب کی انفرادیت پسندی کا سفر کلکتہ یا دھواں گاڑی سے کوئی متعلق تھا۔ البتہ مجھے ان کی اس بات سے ضرور اتفاق ہے کہ پچھلے ایک سو برس میں پیدا ہونے والی مغربی تہذیب میں منقطع اور منقسم ہونے کا رجحان غالب رہا ہے تاہم یہاں بھی مجھے ایک اہم نکتہ کی طرف توجہ دلانی ہے۔ وہ یہ کہ خود مغرب میں منقسم ہونے کے عارضہ سے نجات پانے کی سعی کا آغاز ہو چکا ہے اور اب کم و بیش ایک سو برس کی شکست و ریخت کے ملبے سے ایک ایسا نیا انسان طلوع ہو رہا ہے جو منقطع اور منقسم نہیں بلکہ مربوط اور مجتمع ہے۔ ینگ نے اجتماعی لاشعور کا تصور پیش کر کے، سائنس نے خاکدان تیرہ یعنی زمین اور وسیع کائنات میں ایک نیا رشتہ دریافت کر کے مادہ اور غیر مادہ کی تفریق کو ختم کر کے اور حیاتیات نے انسان کو پوری زندگی سے منسلک کر کے ایک نئی اکائی کو وجود میں لانے کا فریضہ سرانجام دیا ہے۔ خود وجودیت میں جو فرد کی تنہائی اور انقطاع کا فلسفہ ہے۔ اب Ontology پر زور دیا جانے لگا ہے۔ جو مربوط ہونے کی طرف ہی ایک اہم قدم ہے۔ سماجی سطح پر مساوات کے تصور نے بھی ایک سماجی ہم رشتگی کو وجود میں لانے کا فریضہ سرانجام دیا ہے لہٰذا جب ہم مغربی تہذیب کا نام لیتے ہیں تو ہمیں اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ آج اس سے مراد محض شکست و ریخت کی تہذیب نہیں بلکہ ایک نئے انسان کی بشارت بھی ہے۔

ذکر غالب کا تھا جس کی انفرادیت پسندی کو سلیم احمد صاحب نے زمان و مکان کے تابع کر دیا ہے

جب کہ میرا یہ خیال ہے کہ ایسا ہرگز نہیں وجہ یہ ہے کہ غالب تو ایک ایسا واقعہ ہے جو وقت کی آندھیوں اور موسم کی تبدیلیوں کے باوجود رونما ہو کر رہتا ہے۔ غالب وہ آؤٹ سائیڈر ہے جو شہابِ ثاقب کی طرح تہذیب کے افق پر گاہے گاہے نمودار ہوتا ہے اور پھر اسے بدل کر رکھ دیتا ہے۔ اسے اپنی آمد کے لیے پہلے سے کسی تہذیب کو درآمد کرنے کی ضرورت کبھی نہیں پڑتی اور نہ ہی وہ اس بات کا تقاضا ہی کرتا ہے کہ ایک خاص وضع کی معاشرتی فضا موجود ہو تو وہ درشن دے۔ اردو شاعری میں غالب ایک دھماکے کے ساتھ نمودار ہوا۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے آج سے تقریباً دو ہزار چھ سو برس قبل ہندوستانی معاشرے میں گوتم بدھ نمودار ہو گیا تھا۔ گوتم کے زمانے میں بھی معاشرہ مربوط اور جڑا ہوا تھا اور خود گوتم کو گھر اور شخصیت کی اکائی بھی نصیب تھی۔ تاہم اپنے زمانے میں گوتم وہ پہلا شخص تھا جس نے "دکھ" کا ادراک کیا اور پھر ایک آؤٹ سائیڈر کی طرح سماج کی مشین سے منقطع ہو کر "آزادی" کے حصول کے لیے سرگرم ہو گیا تب اسے وہ Detached Outlook حاصل ہوا جو ہر آؤٹ سائیڈر کا نوشتۂ تقدیر ہے مگر یہ زاویہ نگاہ آخر آخر میں ترکِ دنیا پر منتج ہوا بلکہ دھرما کیہ کی صورت میں نروان سے صرفِ نظر کر کے زندگی میں مبتلا ہونے اور ساتھ ہی ایک صاحبِ بصیرت تماشائی کے منصب کو اختیار کرنے کا داعی قرار پایا۔ برصغیر میں گوتم کے بعد دوسرا اہم نام نانک ہے جس نے نانک دکھیا سب سنسار "سے بات کا آغاز کیا اور پھر اپنے زمانے کے مروّج مسالک سے منہ موڑ کر اور اپنی ذات کے مرکزی نقطہ پر کھڑے ہو کر "نجات" کے لیے ایک نئے راستے کی تلاش کرنے لگا۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے اس میں غالب سے قبل دردؔ کی حیثیت ایک آؤٹ سائیڈر کی سی ہے۔ عجیب بات ہے کہ غالبؔ بظاہر تو میرؔ اور سوداؔ سے متاثر ہوا لیکن دراصل اسی مسلک پر کاربند تھا جس کا اردو شاعری میں دردؔ علمبردار تھا۔ عام طور پر دردؔ کی شاعری کو تصوف اور جذب کی شاعری کہا گیا ہے حالانکہ درد کے ہاں تفکر، تعقل اور تشکیک کا وہ میلان زیادہ قوی تھا جو فرد کو ایک صاحبِ بصیرت تماشائی کا منصب بخشتا ہے اور جس کا درد کے بعد سب سے بڑا علمبردار غالب تھا (کہ ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے!) لہٰذا غالب کا معنوی سلسلۂ نسب ان عظیم آؤٹ سائیڈرز سے جا ملتا ہے جو وقتاً فوقتاً برصغیر کے معاشرے میں نمودار ہوتے رہے اور اس "مغربی تہذیب" سے بالکل نہیں ملتا جو غالب کے زمانے کے بعد اس برصغیر پر مثل ایک بلائے ناگہانی نازل ہوئی۔

نظیر صدیقی

غالب کون ؟

سلیم احمد پرستار میرؔ کے ہیں اور عاشق غالبؔ کے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے کتاب غالبؔ پر لکھی اور انتساب میرؔ کے نام کیا ہے۔ جس طرح اس کتاب کے انتساب میں انہوں نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ غالبؔ میرؔ کے معترف تھے تو ضرور لیکن طوعاً و کرہاً اسی طرح یہ کتاب سلیم احمد کے بارے میں یہ غمازی کیے بغیر نہیں رہتی کہ وہ غالب کو ایک بڑا شاعر تسلیم تو کرتے ہیں لیکن بہت سے ذہنی تحفظات کے ساتھ۔

معاف کیجیے گا میں نے لفظ غمازی خواہ مخواہ استعمال کیا۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ کتاب غالبؔ سے سلیم احمد کے جھگڑے کا نتیجہ ہے اور یہ جھگڑا ان اثرات میں سے ایک اثر ہے جو حسن عسکری صاحب نے سلیم احمد پر چھوڑے ہیں۔ مرید و مرشد دونوں میرؔ کے پجاری ہیں۔ میرؔ کے مقابلے میں غالبؔ دونوں کو بہت فروتر نظر آتے ہیں۔ عسکری صاحب نے تو اردو شاعری کی روایت کو بنیادی طور پر تصوف کی روایت قرار دے کر ذوقؔ اور داغؔ تک کو غالبؔ سے بہتر شاعر قرار دیدیا۔ اس سلسلے میں اوروں کو تو جانے دیجیے خود سلیم احمد کی مشکل انہی کے الفاظ میں یہ ہے کہ ''ذوقؔ کے ہمیں کل تین شعر یاد ہیں اور غالبؔ کا پورا دیوان حفظ ہے۔ ساری زندگی غالبؔ کو غالبؔ سمجھا۔ اب ایک دن کے ذوقؔ سے پوری زندگی کے غالب کو کیسے بھول جائیں''؟

غالبؔ جیسے شاعر کو قبول کرنا ممکن ہو یا نہ ہو لیکن ایسے شاعر کو قبول کرنے سے انکار کرنا یقیناً محال بھی ہے اور مہلک بھی۔ جب اس طرح کی کشمکش پیش آتی ہے تو آدمی اپنے اندر اس چیز یا اس آدمی سے گتھم گتھا رہا کرتا ہے جسے نظریاتی طور پر وہ قبول نہیں کرنا چاہتا اور جذباتی طور پر قبول کیے بغیر رہ بھی نہیں سکتا۔ اگر میرا اندازہ غلط نہیں تو یہ کتاب غالبؔ اور سلیم احمد کے درمیان کچھ اسی قسم کی باہمی

کشمکش کا نتیجہ ہے۔ انھوں نے یہ کتاب ایک مہینے کے اندر لکھ ڈالی ہے لیکن غالب سے ان کا جھگڑا زندگی بھر کا جھگڑا ہے۔ مجھے افسوس اس کا ہے کہ میں غالب اور سلیم احمد کے درمیان کسی قسم کی صلح نہیں کرا سکتا کیونکہ اس معاملے میں جو کچھ کہوں گا اس کی بنا پر اندیشہ یہ ہے کہ غالب اور سلیم احمد کی لڑائی سلیم احمد اور نظیر صدیقی کی لڑائی بن جائے گی۔ یوں تو ہم دونوں ایک دوسرے سے لڑتے میں کوئی تکلف نہیں کرتے لیکن میری دشواری یہ ہے کہ اوّل تو ان دنوں مجھے غالب کے حق میں سلیم احمد سے لڑنے کی فرصت نہیں ہے، دوسرے یہ کہ اس لڑائی کے لیے اس مختصر سے مضمون کو میدان جنگ بنانا شرافت، دیانت، تنقید غرض کہ ہر اعتبار سے غیر اصولی بات ہے۔

اس کتاب کے لکھنے میں سلیم احمد کا طریق کار یہ رہا ہے کہ انھوں نے شروع کے آٹھ باب میں شخصیت اور شاعری کے باہمی تعلق پر بحث کی ہے جس کی ابتدا ٹی۔ ایس ایلیٹ کے اس قول سے ہوتی ہے کہ شاعری شخصیت سے فرار ہے نہ کہ شخصیت کا اظہار۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کتاب کی پوری عمارت ایلیٹ کے اسی قول پر کھڑی ہے۔ شروع میں انھوں نے ایلیٹ کے اس قول کو سمجھنے کی معذوری کا اظہار کیا ہے لیکن آگے چل کر انھوں نے اس قول کے معنی دریافت کر لیے ہیں اور اپنے دریافت کردہ معنی کی روشنی میں انھوں نے اس قول کی پُرزور تائید بھی کی ہے۔ میں نہیں جانتا کہ سلیم احمد نے ایلیٹ کے قول کا جو مفہوم متعین کیا ہے وہی ایلیٹ کا بھی مفہوم تھا یا نہیں لیکن اگر یہ مان لیا جائے کہ سلیم احمد کا اخذ کردہ مفہوم صحیح ہے تو احمد ہمدانی کی طرح میں بھی یہ سوچے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ایلیٹ کے شخصیت سے فرار والے نظریے کے معنی یہ ہیں کہ شاعر کو ایگو اور سپر ایگو سے بھاگ کر اڈ کی طرف آنا چاہیے۔ دوسرے لفظوں میں ایلیٹ کے اس نظریے کی تائید کے معنی یہ ہوئے کہ حقیقی شاعری ایگو اور سپر ایگو کی شاعری نہیں بلکہ صرف اِڈ کی شاعری ہو سکتی ہے جبکہ دنیا کی بہت اچھی اور بڑی شاعری میں ایگو، سپر ایگو اور اِڈ تینوں کی شاعری ملتی ہے۔ مثلاً غالب کی شاعری کو ایگو کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ اقبال کی شاعری سپر ایگو کی شاعری ہے اور میرا جی (اگر بڑی مثال لینی ہو تو بودلیر کو لے لیجیے) کی شاعری اڈ کی شاعری ہے۔ البتہ میں یہ فیصلہ نہیں کر پا رہا ہوں کہ ایلیٹ کے زیر بحث قول کی روشنی میں خود ایلیٹ کی شاعری کس کھاتے میں جائے گی اور صرف ایلیٹ پر کیا منحصر ہے، دنیا میں اور بھی بہت سے اچھے اور بڑے شاعر ہیں جن کی شاعری ان تینوں کھونٹوں میں سے کسی بھی کھونٹے میں فٹ نہیں ہو سکتی۔

بہرحال ایلیٹ کے اس قول کو سمجھنے کی کوشش میں سلیم احمد نے ذات، شخصیت اور کردار

جیسی اصطلاحات کے باہمی فرق کو واضح کیا ہے اور اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ

(۱) شخصیت ذات سے الگ ہوتی ہے اور اس پر ایک اضافہ ہے۔

(۲) شخصیت اس تصور سے پیدا ہوتی ہے جو ہم اپنی ذات کے بارے میں رکھتے ہیں۔

(۳) یہ تصور ہمیشہ پسندیدہ اور خوش آئند ہوتا ہے جسے ہم ماں باپ یا اپنے ماحول سے اخذ کرتے ہیں۔

(۴) یہ تصور ہمیشہ انا کی ملکیت ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شخصیت انا کا ایک پسندیدہ تصور ہے جو وہ اپنی ذات کے بارے میں رکھتی ہے۔

(۵) شخصیت ایک مصنوعی چیز ہے جیسا کہ ڈی ایچ لارنس نے بتایا ہے پرسنیلٹی لفظ پرسنا سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں مصنوعی چہرہ جسے ناٹک والے اپنے چہرے پر لگا لیتے ہیں۔

(۶) ایلیٹ کے متذکرہ قول کے معنی صاف ہیں کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں شخصیت سے فرار ہے یعنی شاعر مصنوعی چہرے سے بھاگ کر اصلی چہرے کی طرف جاتا رہتا ہے۔ اس کے برعکس جو لوگ شخصیت کے اظہار کے قائل ہیں وہ ایسے لوگ ہیں جو مصنوعی چہرے ہی کو اصلی چہرہ سمجھتے ہیں اور اسی کو طرح طرح کی رنگ آمیزیوں کے ساتھ دوسروں کو دکھاتے رہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں خود آگہی کی بجائے خود فریبی اور جہاں فریبی میں مبتلا رہتے ہیں۔

(۷) ادیب کی منزل شخصیت نہیں لاشخصیت ہے۔ وہ شخصیت کو چھوڑ کر لاشخصیت کی طرف مسلسل بڑھتا رہتا ہے لیکن اس عمل کے معنی شخصیت کو ترک کر دینا یا شخصیت سے بے خبر ہو جانا نہیں ہے۔ دراصل لاشخصیت کی طرف بڑھ کر ہی ادیب شخصیت کو بھرپور طور پر سمجھ سکتا ہے۔

(۸) انا ہمیشہ غیر انا سے برسرِ پیکار رہتی ہے۔ یہ غیر انا کیا ہے؟ حقیقت ہے۔

(۹) صحت مند، بھرپور اور منظم شخصیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب انا اور حقیقت کے درمیان توازن اور ہم آہنگی پیدا ہو۔

(۱۰) فن کار کے لیے شخصیت کی قربانی ضروری ہے۔

ان نتائج کی روشنی میں سلیم احمد نے غالب کی شخصیت اور شاعری کا مطالعہ پیش کیا ہے جو کتاب کے آخری آٹھ باب پر مشتمل ہے۔ اس مطالعے میں غالب کی شخصیت اور شاعری کا ایک ایسا نفسیاتی تجزیہ ملتا ہے جو ان کی شخصیت اور شاعری کے سارے اہم ستونوں میں شگاف ڈالتا نظر آتا ہے۔ ہر وہ بات جس پر نہ صرف غالب کو فخر تھا بلکہ غالب کے مداحوں کو آج بھی فخر ہے اسے غالب کا

زعم اور ان کے مداحوں کا فریب نظر قرار دیا گیا ہے۔ ان کی رنگا رنگ شخصیت، ان کا رئیسانہ مزاج، ان کی شاعرانہ نغز گوئی، ان کی انسان دوستی، ان کا تفکر، ان کا تصوف، ان کا انداز بیان، ان کا احساس مزاح غرض کہ غالب کی شخصیت اور شاعری کا وہ کون سا اہم پہلو ہے جس میں سلیم احمد کو کوئی نہ کوئی کھوٹا پن نظر نہ آیا ہو۔ انہیں غالب کی ایک سو سالہ شہرت، مقبولیت اور عظمت کے باوجود یقین نہیں کہ شاعر کی حیثیت سے ان کا مستقبل محفوظ ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ

"میر اردو شاعری کی عظمت و دوام کے پل صراط پر بجلی کی طرح گذر گیا۔ غالب گذر رہا ہے مگر دیکھیے آئندہ کیا ہوتا ہے۔"

یہ باتیں ایک ایسے شاعر کے بارے میں کہی گئی ہیں جسے اگر کسی چیز پر یقین تھا تو صرف اپنے شاعرانہ مستقبل کے محفوظ ہونے پر، اور جو اس یقین کے ساتھ جیا بھی اور مرا بھی، اور جس کی روز افزوں مقبولیت اور عظمت اس کے یقین کو جائز ثابت کرتی چلی جا رہی ہے۔ اگرچہ سلیم احمد ان معنوں میں غالب کے منکر نہیں ہیں جن میں ڈاکٹر عبداللطیف اور یگانہ چنگیزی تھے کیونکہ بعض مقامات پر وہ بہت بڑے غالب پرست بھی نظر آتے ہیں، لیکن بنیادی طور پر ان کی یہ کتاب ایک منکرِ غالب کی روح کی ترجمان ہے۔ اس لحاظ سے یہ کتاب تمام غالب پرستوں کے لیے ایک زبردست چیلنج ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ چیلنج کون قبول کرتا ہے یعنی ع

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق

۸، ستمبر ۱۹۷۱ء

نظیر صدیقی

کچھ مضامین کے بارے میں

سلیم احمد کی نئی کتاب [1] 'مضامین' ایک ایسا مجموعۂ مضامین ہے جو صرف ادبی تنقیدوں پر مشتمل نہیں۔ اس میں کچھ مضامین ایسے بھی ہیں جنہیں کسی بہتر لفظ کی عدم موجودگی میں غیر ادبی تنقید یعنی سماجی اور قومی مسائل سے متعلق تنقید کہہ سکتے ہیں۔ مختلف النوع مضامین کا مجموعہ مغربی ادب میں کوئی نئی چیز نہیں لیکن اردو ادب میں یقیناً ایک نئی چیز ہے جس پر استعجاب سے لے کر اعتراض تک ہر ردعمل ممکن ہے۔ بہرحال اس کتاب میں جو غیر ادبی مضامین شامل کیے گئے ہیں وہ اپنے موضوعات کے اعتبار سے اتنے پُرلطف ہیں کہ اگر ادب سے متعلق تنقیدی مضامین کے مجموعے میں ایسے غیر ادبی مضامین کی شمولیت گناہ بھی ہو تو کم از کم یہ گناہ لذت سے خالی نہیں۔

شاید میں لذت کا لفظ استعمال کر کے سلیم احمد کے ساتھ ناانصافی کر رہا ہوں۔ واقعہ یہ ہے کہ سلیم احمد نے اب تک جتنے ادبی گناہ کیے ہیں ان میں کسی نہ کسی قسم کی لذت تو تھی ہی لیکن ان کے ادبی گناہ افادیت سے بھی خالی نہیں رہے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ثقہ لوگ صرف کسی کے گناہ کو دیکھ کر اتنے مشتعل اور مغلوب الغضب ہو جاتے ہیں کہ وہ کسی گناہ کی لذت اور افادیت پر غور نہیں کر پاتے۔

اردو ادب کے قارئین اور ناقدین میں ثقہ قسم کے لوگوں کی تعداد باقی ہر قسم کے لوگوں سے زیادہ ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ سلیم احمد ایک ادب پیشہ کی بجائے جرائم پیشہ قسم کے آدمی سمجھے جانے لگے ہیں۔ ان کی ذات بہت سی بدگمانیوں اور غلط فہمیوں کا مرکز بن گئی ہے اور بنتی چلی جا رہی ہے۔ ان کے بارے میں ایک بڑی بدگمانی یا غلط فہمی یہ بھی ہے کہ اُن کا وجود شعر و ادب کے خلاف ایک سازش ہے اور اس سازش میں انہوں نے اپنے چھوٹے بھائی شمیم احمد کو بھی شامل

[1] سلیم احمد کی کتاب 'مضامین' جسے ۱۹۷۰ء میں احمد ندیم قاسمی شائع کر رہے تھے کتابت کے مکمل ہونے کے باوجود بوجوہ شائع نہ ہو سکی۔ یہ مضمون اسی غیر مطبوعہ کتاب کا دیباچہ ہے جو سلیم احمد کی فرمائش پر لکھا گیا تھا۔ ن۔ ص

کر لیا ہے یا یہ کہ شمیم احمد کی ہر ادبی سازش میں سلیم احمد بہ رضا و رغبت شریک رہا کرتے ہیں۔ اس بدگمانی یا غلط فہمی کے طفیل بہت سے لوگوں کو وہ فرق بھی نظر نہیں آتا جو آدمی اور ادیب کی حیثیتوں سے ان دونوں بھائیوں میں موجود ہے۔ جو لوگ سلیم احمد اور شمیم احمد کے نام ایک سانس میں لیتے ہیں میرے نزدیک ان کی مردم شناسی اور ادب شناسی دونوں مشکوک ہیں۔

مجھے وہ دن آج تک نہیں بھولتا جب میں نے حسن عسکری کی کتاب "انسان اور آدمی" پر پروفیسر عبادت بریلوی کے ایک ریڈیو تبصرے میں کچھ اس قسم کی باتیں پڑھی تھیں کہ اس کتاب کے مضامین میں "تنقیدی نقطۂ نظر سے دلچسپی کا سامان کچھ زیادہ نہیں ہے کیونکہ تنقید جس سنجیدگی کا تقاضا کرتی ہے اور اس میں جو توازن ہوتا ہے وہ ان مضامین میں نہ ہونے کے برابر ہے۔" میں نے عبادت بریلوی کے اس رویے پر اظہار خیال کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا تھا کہ "سنجیدگی اور توازن کے نام پر خیال انگیز اور بصیرت افروز مضامین یا کتاب کو رد کر دینا یا اس کو جائز اہمیت نہ دینا ایک ایسی خوبی ہے جو اردو کے پروفیسروں اور نقادوں میں پائی جاتی ہے۔"

سلیم احمد کی طبیعت میں وہ چیز جسے انگریزی میں Wit کہتے ہیں اور اردو میں نہ جانے کیا کہتے ہیں حسن عسکری کی بہ نسبت کچھ زیادہ ہی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ان کی ذات میں ایک زبردست طنز نگار بھی چھپا ہوا ہے جس نے اپنے اظہار کے لیے باقاعدگی کے ساتھ طنز نگاری کا پیشہ اختیار نہیں کیا۔ ان کے اندر جو طنز نگار ہے وہ اپنے آپ کو یا تو ان کی شاعری میں ظاہر کرتا ہے یا پھر ان کے "تنقیدی مضامین" میں۔ تنقید یونہی کچھ کم کڑوی نہیں ہوتی۔ اس میں اگر طنز کا بھی اضافہ ہو جائے تو ایک تو کریلا دوسرے نیم چڑھا والا معاملہ ہو جاتا ہے۔

سلیم احمد کی تنقیدی تحریروں میں طنز و مزاح کی جو چاشنی ہے اس کی وجہ سے جہاں ایک طرف عام قارئین کے لیے ان کی تحریریں بہت مزے دار بن جاتی ہیں وہاں دوسری طرف ان ادبی لوگوں کے لیے جن کی طرف ان کا روئے سخن ہوتا ہے۔ ان کی تحریریں بہت "تلخ و تند" ہو جاتی ہیں

طنز و مزاح کو اگر تنقید نگار کی کمزوری مان لیا جائے جب بھی اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ حسن عسکری اور سلیم احمد جیسے نقادوں کے یہاں وہ چیز موجود ہے جسے اس کمزوری (یعنی طنز و مزاح) کی بہت بڑی تلافی کہا جا سکتا ہے۔ میری مراد ان دونوں نقادوں کی غیر معمولی بصیرت سے ہے۔ سلیم احمد اردو تنقید کے ایک ایسے خاندان سے تعلق رکھتے ہیں جس کی سب سے نمایاں خصوصیت غیر معمولی ذہانت اور بصیرت ہے۔ اس خاندان کا سلسلۂ نسب کچھ اس

طرح ہے۔ فراق گورکھپوری، حسن عسکری، سلیم احمد اور انتظار حسین۔ آخری نام سے گھبرائیے نہیں۔ جب آپ انتظار حسین کے صحافی ہونے کی بنا پر ان کے افسانہ نگار ہونے سے انکار نہیں کرتے تو ان کے افسانہ نگار ہونے کی بنا پر ان کے تنقید نگار ہونے سے انکار کیا معنی جبکہ وہ باقاعدگی کے ساتھ نہ سہی کبھی کبھار تنقیدی مضمون لکھتے ہی رہتے ہیں اور جب کبھی لکھتے ہیں تو بہت سے پیشہ ور نقادوں سے بہتر لکھتے ہیں۔

ہاں تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ سلیم احمد اردو تنقید کے اس خاندان سے تعلق رکھتے ہیں جس کا سلسلۂ نسب یوں ہے ——— فراق گورکھپوری، حسن عسکری، سلیم احمد اور انتظار حسین۔ ممکن ہے بعض حضرات اس فہرست میں دو ایک نام اور بڑھانا چاہیں لیکن ظاہر ہے فراق یا عسکری کی بھونڈی نقالی کرنے والوں کو اس فہرست میں کوئی جگہ نہیں دی جا سکتی۔ اس فہرست میں جگہ پانے کے لیے غیر معمولی طور پر ذہین اور حساس نقاد اور صاحب طرز نثر نگار ہونا ضروری ہے اگر اردو تنقید کے اس خاندان کو دبستان فراق سے تعبیر کیا جائے تو شاید غلط نہ ہوگا۔ حسن عسکری کے ذہن و ذوق کی تشکیل میں فراق کو خاصا دخل ہے ——— 'انداز ے' والے فراق سے زیادہ اردو کی عشقیہ شاعری، والے فراق کو اسی طرح سلیم احمد اور انتظار حسین کی تعمیر میں فراق اور عسکری کے اثرات نمایاں ہیں۔ یہ چاروں ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف اور واضح طور پر منفرد ہونے کے باوجود ایک قدر مشترک رکھتے ہیں جسے گفتاری انداز میں بصیرت افروز گفتگو کرنے کی صلاحیت کہہ سکتے ہیں۔

پاکستان سے لے کر ہندوستان تک سلیم احمد کے بعض معاصرین کو یہ سوچ کر تسکین ہوتی ہے کہ چونکہ سلیم احمد بی اے یا ایم اے پاس نہیں ہیں اس لیے ان کا علم کیا اور ان کی تنقید کیا۔ سلیم احمد سے ساری بے تکلفی کے باوجود مجھے ان سے یہ پوچھنے کی ضرورت کبھی محسوس نہ ہوئی کہ انھوں نے کبھی اسکول، کالج اور یونیورسٹی میں تعلیم پائی ہے یا نہیں۔ اس استفسار کی ضرورت اس لیے پیش نہ آئی کہ سلیم احمد کی رسمی تعلیم جس حد تک بھی ہوئی ہو ان کی تحریریں ان کے وسیع علم اور اس علم کے سلیقہ مندانہ استعمال دونوں کا پتا دے رہی ہیں۔ وہ اپنے مضامین کو دوسروں کے حوالوں سے آراستہ یا گرانبار نہیں کرتے۔ لیکن وہ دوسروں کے حوالے اس طریقے سے دیتے ہیں کہ ان کے مطالعے کی وسعت اور مطالعے کو بروئے کار لانے میں ان کے سلیقے اور حافظے دونوں کا قائل ہو جانا پڑتا ہے۔ ان کے مضامین شاہد ہیں کہ علم کے معاملے میں ان کی دلچسپیاں

شعر و ادب سے لے کر فلسفہ و حکمت، مذہب و تصوف اور تاریخ و عمرانیات تک پھیلی ہوئی ہیں سلیم احمد کو ایک کم سواد ادیب یا نقاد کہہ کر ان کی قدر و قیمت کو گھٹانا قابل رحم خود فریبی کے سوا کچھ بھی نہیں۔ شعر و ادب کے معاملے میں ایم اے ہونا، پی ایچ ڈی ہونا، پروفیسر ہونا کسی سے سینیئر یا کسی سے جونیئر ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس وادی میں آدمی صرف فکر و نظر کی گیرائی اور گہرائی سے پرکھا اور پہچانا جاتا ہے اگر کسی کے پاس اپنی فکر یا اپنی نظر نہیں تو پھر کچھ بھی نہیں۔

سلیم احمد اردو ادب کے ان گنے چنے نقادوں میں سے ہیں جن کے پاس اپنی ایک فکر اور اپنی ایک نظر ہے۔ وہ فراقؔ اور عسکری سے متاثر ضرور ہوئے ہیں لیکن ان کی تنقید بھی فراقؔ اور عسکری کے چبائے ہوئے نوالوں کی حیثیت نہیں رکھتیں۔ ان کا انداز تنقید اردو کے دوسرے تمام نقادوں سے یکسر مختلف ہے۔ وہ نہ تو تعریف و تحسین کے لیے معاصرانہ تنقید کی مروجہ اصطلاحوں سے کام لیتے ہیں۔ نہ قدر و قیمت کے تعین کے لیے معاصرانہ تنقید کے پیمانوں سے۔ کسی شاعر یا ادیب پر لکھتے وقت ان کا بنیادی مقصد یہ نہیں ہوتا کہ علامہ شبلی نعمانی کی طرح اس کی چند امتیازی خصوصیات گنوا دی جائیں۔ بعض اوقات مجھے ایسا لگتا ہے کہ چند مستثنیات سے قطع نظر اردو تنقید ابھی تک اسی منزل میں ہے۔ جہاں علامہ شبلی نے اسے چھوڑا تھا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ علامہ شبلی شعرا کی امتیازی خصوصیات کو جو ہر شاعر کے کلام کی سطح پر نظر آتی تھیں نمبروار بیان کیا کرتے تھے۔ جبکہ آج کے نقاد بغیر نمبر دیئے سطحی خصوصیات بیان کر دیا کرتے ہیں۔ سلیم احمد اول تو صرف امتیازی خصوصیات بیان کرنے والے نقاد نہیں۔ وہ تو یہ دیکھتے ہیں کہ کسی شاعر کی شاعری سے کون سے بنیادی مسائل ابھر رہے ہیں یا یہ کہ کسی شاعر کی شاعری زندگی اور تہذیب کے کس موڑ کے کون سے مسائل کا جواب ہے۔ اگر وہ کسی کی امتیازی خصوصیات بیان کرتے بھی ہیں جب بھی ان کی نظر شاعر کے کلام کی سطح سے گزر کر اس کی تہ میں جاتی ہے۔ سلیم احمد شعر و ادب کو شعری اور ادبی نظریات کے حوالے سے نہیں جانچتے بلکہ زندگی کے بے رحم حقائق اور تجربات کے حوالے سے جانچنے کے قائل ہیں۔ شعر و ادب میں ان کی تلاش و تفتیش یہ ہوتی ہے کہ شعر و ادب سے ابھرنے والے تصورات کس حد تک زندگی کے تجربات سے مطابقت رکھتے ہیں کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ ادبا اور شعرا تخیلی اور غیر فطری زندگی کو حقیقی اور فطری زندگی پر ترجیح دینے لگے ہیں۔ صرف اس لیے کہ وہ انسانی تجربات کے بعض حصوں کو قبول نہیں کر سکتے یا نفسیاتی طور پر ان سے خائف ہیں۔

سلیم احمد کے یہاں حقائق اور اقدار کی کشمکش کا بھی شدید احساس ہے۔ وہ ان دونوں کے درمیان تطبیق اور توازن کے قائل ہیں۔ غالباً وہ ان اقدار کے حامی نہیں ہیں جو حقائق سے ہم آہنگ نہ ہو سکیں اس میں شک نہیں کہ ان کے مضامین ادب اور زندگی دونوں کے بہتر ادراک میں مدد دیتے ہیں۔

یہ کتاب (مضامین) کئی طرح کے مضامین پر مشتمل ہے۔ شاید یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ اس کتاب میں ایک پوری اور ایک ادھوری کتاب بھی شامل ہے۔ سلیم احمد کی کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" جن مضامین سے عبارت تھی وہ بھی اس کتاب میں شامل کر لیے گئے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ آپ کو سلیم احمد کے وہ مضامین بھی ملیں گے جو "نئی نظم اور پورا آدمی" کے بعد پورے آدمی اور کسری آدمی کی وضاحت کے طور پر لکھے گئے۔ یہ بات بظاہر مناسب معلوم نہیں ہوتی کہ کوئی مصنف اپنی نئی کتاب میں اپنی کسی پرانی کتاب کو بھی شامل کرے۔ لیکن جب مجھے بتایا گیا کہ "نئی نظم اور پورا آدمی" کی اشاعت میں پبلشر کی طرف سے بڑی غفلت برتی گئی تو پھر مجھے اس کتاب میں اس کتاب کی شمولیت پر کوئی اعتراض نہیں رہا۔ یہ انتہائی بدنصیبی کی بات ہے کہ اس ملک میں سلیم احمد جیسے ادیب کی اس کتاب کا یہ حشر ہوا جو پوری اشاعت سے محروم رہنے کے باوجود پاکستان سے لے کر ہندوستان تک پڑھنے والوں کے ذہنوں کو چونکا اور جگمگا گئی۔

سلیم احمد کا سب سے زیادہ چونکانے والا مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" ہے۔ اردو ادب میں پورا آدمی اور کسری آدمی کی اصطلاحیں اور ان سے متعلق تصورات انہیں کی بدولت آئے۔ آج کل ایک حلقے میں یہ کوشش کی جا رہی ہے کہ سلیم احمد سے یہ شرف چھین جائے۔ چنانچہ یہ بتانے کی کوشش کی جا رہی ہے کہ سلیم احمد نے یہ اصطلاحات یا کم از کم پورا آدمی کی اصطلاح مغربی ادب سے لی ہے۔ 'پورا آدمی' کی اصطلاح کے معاملے میں خود سلیم احمد کی تحقیق ان کے نیک نیت معاصرین سے زیادہ دور پہنچ چکی ہے۔ اگر ان کے معاصرین یہ کہتے ہیں کہ پورا آدمی کی اصطلاح ٹی۔ ایس ایلیٹ اور ڈی۔ ایچ لارنس کی شاعری میں موجود ہے تو سلیم احمد نے مارٹن بوبر کی ایک کتاب جس کا نام غالباً Between man and man ہے پڑھ کر یہ دریافت کر لیا ہے کہ اس اصطلاح کو پندرہویں صدی میں یہودیوں کا ایک ربی استعمال کر چکا ہے جس نے یہ کہا تھا کہ میں پورے آدمی پر ایک کتاب لکھنا چاہتا ہوں لیکن سلیم احمد کی یہ تحقیق ان کے مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" کے بعد کی ہے۔ مضمون لکھتے وقت ان کے ذہن میں ہرگز یہ نہ تھا کہ یہ اصطلاح مغربی ادب میں موجود ہے۔ پھر یہ کہ سلیم احمد نے اس اصطلاح کو جن تصورات کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے ان کا اجمالی

یا تفصیلی ذکر مغربی ادب میں وہاں بھی نہیں ہے، جہاں یہ اصطلاح ملتی ہے۔ اردو ادب سے تعلق رکھنے والے ارباب علم اور ارباب تحقیق اگر اس اصطلاح کی سوانح عمری معلوم کرنے کی بجائے اس بات پر غور کریں تو بہتر ہوگا کہ سلیم احمد اس اصطلاح کو استعمال کرتے وقت کیا کہنا چاہتے ہیں اور کیوں کہنا چاہتے ہیں۔ انھوں نے جتنے ہنگامہ آفریں انداز میں "نئی نظم اور پورا آدمی" لکھا یہ مضمون اس سے زیادہ ہنگاموں کا شکار ہو کر رہ گیا۔ میں اس مضمون پر تفصیل کے ساتھ اپنی کتاب "میرے خیال میں" میں اظہار خیال کر چکا ہوں۔ اس لیے یہاں کچھ نہیں کہنا چاہتا۔ اس معاملے میں سلیم احمد سے مجھے بھی کچھ اختلافات رہے ہیں لیکن اس باب میں مجھے اختلاف سے زیادہ اصرار یہ رہا ہے کہ سلیم احمد نے اپنے اس نظریے کی روشنی میں اردو کے اکابر شاعروں (مثلاً میر، غالب، اقبال، یگانہ، فراق جوش) اور بڑے نثر نگاروں (مثلاً سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد، سرشار، مرزا رسوا، پریم چند) کا مطالعہ پیش کریں تاکہ اردو قارئین اور ناقدین اس نظریے کو اس کے سارے مضمرات اور وسیع تر اطلاق کی روشنی میں سمجھ سکیں۔ سلیم احمد اس کام کی ضرورت، افادیت اور اہمیت پر مجھ سے متفق ہیں لیکن چونکہ یہ کام بہت ہی وقت طلب اور محنت طلب ہے اور ابھی تک اسے انجام نہ دے سکے۔ بہر حال اب جبکہ ان کے مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" کی اشاعت کو ایک مدت گزر چکی ہے۔ اور اس کے ردعمل کے طور پر پیدا ہونے والا طوفان ختم ہو چکا ہے مجھے امید ہے کہ ان کا یہ مضمون ٹھنڈے دل و دماغ کے ساتھ نسبتاً زیادہ توجہ سے پڑھا جا سکے گا اور چونکہ سلیم احمد کے وہ مضامین بھی اس کتاب میں شامل کر لیے گئے ہیں جو اس بڑے مضمون کے ضمیمے کی حیثیت رکھتے ہیں اس لیے مجھے اس کی بھی امید ہے کہ "نئی نظم اور پورا آدمی" کو نسبتاً زیادہ آسانی کے ساتھ بہتر طریقے پر سمجھنا بھی ممکن ہوگا۔

اس کتاب میں جوش ملیح آبادی سے متعلق ایک ادھوری کتاب بھی شامل ہے۔ سلیم احمد نے جس باقاعدگی کے ساتھ جوش پر لکھنا شروع کیا تھا اس سے امید پیدا ہو چلی تھی کہ وہ جوش کے مطالعے کو مکمل کر لیں گے۔ لیکن پاکستانی اہل قلم جن مکروہات زندگی کے شکار رہا کرتے ہیں، ان کی موجودگی میں کسی موضوع پر جم کر کام کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ جوش کے متعلق سلیم احمد کے مضامین کا سب سے روشن اور اہم پہلو میرے نزدیک یہ ہے کہ سلیم احمد نے جوش کو ان کی شاعری اور ان کی تحریروں کی داخلی شہادتوں کے وسیلے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے جو ان (سلیم احمد) کے ایک اہم تنقیدی اصول کی نشاندہی کرتی ہے۔ وہ اصول جو اس کوشش سے برآمد ہوتا ہے یہ ہے کہ وہ کسی فن کار پر

کوئی خارجی معیار نافذ نہیں کرتے۔ وہ کسی شاعر کے یہاں اپنے پسندیدہ نقطہ نظر یا نظریے کو نہیں ڈھونڈتے بلکہ یہ دیکھتے ہیں کہ کسی فن کار کے فن کی سیر کرنے سے ملتا کیا کچھ ہے۔ اس قسم کا معروضی مطالعہ جوش کے معاملے میں آسان نہ تھا کیونکہ جوش ایک ایسی شخصیت ہیں جن کے بارے میں اردو قارئین اور ناقدین لازمی طور پر تعصبات کے شکار رہے ہیں۔ جوش ہم سے بہتوں کو یا تو بہت چھوٹے نظر آتے ہیں یا بہت بڑے۔ سلیم احمد نے یہ جانتے اور ناپنے کی کوشش کی ہے کہ حقیقتاً ان کا قد ہے کتنا بڑا اور جتنا بڑا وہ ہے اس کے اتنے بڑے ہونے یا رہ جانے کے اسباب کیا ہیں۔

غالب کے متعلق دو مضامین جو اس کتاب میں شامل ہیں غالبیات میں زبردست اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ پنجاب یونیورسٹی نے "تنقید غالب کے سو سال" کے نام سے جو کتاب شائع کی ہے اس میں سلیم احمد کا کوئی مضمون نہیں ہے جس کا ایک سبب غالباً یہ ہے کہ پنجاب یونیورسٹی نے کتاب ترتیب دیتے وقت اس بات کا خاص طور پر لحاظ رکھا کہ مضامین پروفیسروں کے لکھے ہوئے ہوں تو بہتر خصوصاً یونیورسٹیوں کے پروفیسروں کے اور سلیم احمد جو کچھ بھی ہوں پروفیسر ہرگز نہیں ہیں۔

"ضربِ کلیم" سے متعلق سلیم احمد کا مقالہ ان کی بہترین تنقیدی کاوشوں میں سے ہے۔ ضربِ کلیم سے متعلق ایسے مضمون کی ضرورت اردو ادب سے تعلق رکھنے والے نہ صرف عوام کو تھی بلکہ خواص کو بھی جن میں پروفیسر کلیم الدین احمد جیسے نقاد بھی شامل ہیں۔ 'ضربِ کلیم' اقبال کا وہ مجموعہ کلام ہے جس پر انہیں کا یہ مصرع صادق آتا ہے کہ بجز بات میں سادہ و آزادہ معانی میں دقیق۔ لیکن بات میں جو سادگی 'ضربِ کلیم' میں نظر آتی ہے اس کی بنا پر بہتوں کو دھوکا یہ ہوتا ہے کہ 'ضربِ کلیم' شاعری کے آب و رنگ سے خالی ہے۔ سلیم احمد کا مضمون پوری قوت کے ساتھ اس حقیقت کو واضح کرتا ہے کہ 'ضربِ کلیم' اپنی تمام سادگی کے باوجود فن کے معجزوں سے معمور اور منور ہے۔ اقبال کے فنی کمالات کو اجاگر کرنے میں سلیم احمد نے جس بصیرت اور نکتہ سنجی کا ثبوت دیا ہے وہ اپنی مثال آپ نہ سہی لیکن حسن عسکری اور سلیم احمد جیسے دو ایک نقادوں کے سوا اس کی مثال کہیں اور مل بھی تو نہیں سکتی۔

سلیم احمد کا مضمون 'ادب اور شعور' نہ صرف ان کی قوت فیصلہ اور جرأت فیصلہ کی بہترین دلیل ہے بلکہ اس بات کا مضبوط ترین ثبوت بھی ہے کہ وہ ان لوگوں پر بھی غیر متعصبانہ انداز میں لکھ سکتے ہیں جن کی ذات تعصبات کے ہالے میں گھری ہوئی ہے۔ سلیم احمد کی یہ کارکردگی اس لحاظ سے اور زیادہ حیرت انگیز اور داد طلب ہے کہ ممتاز حسین سے کوئی ذہنی یا نظریاتی مناسبت نہ رکھنے کے باوجود انہوں نے

ممتاز حسین کے اس مرتبے پر اصرار کیا ہے جس پر غالباً خود ترقی پسندوں کا گروہ راضی نہ ہوگا۔ سلیم احمد نے ممتاز حسین کو ترقی پسندوں کی صف اول میں بٹھا کر انہیں مجنوں گورکھپوری اور احتشام حسین جیسے ترقی پسند نقادوں پر ترجیح دی ہے۔ ایسے منطقی دلائل کے ساتھ کہ پڑھنے والے سلیم احمد سے اتفاق کرنے پر اپنے آپ کو مائل پائیں گے۔

'جدید غزل' رسالہ 'فنون' کے جدید نمبر کے لیے لکھا گیا تھا جس پر مجھ سمیت پاکستان اور ہندوستان کے متعدد ارباب قلم نے جدید غزل پر مختلف عنوانات سے اظہار خیال کیا تھا۔ سلیم احمد نے جدید غزل کے مسائل پر جس زاویے سے نگاہ ڈالی وہ صرف ان کا حصہ ہے۔ ذاتی طور پر میں سلیم احمد کے اس مضمون کو 'فنون' کے غزل نمبر کا حاصل سمجھتا رہا ہوں۔ معاصرانہ ادب کا تخلیقی حصہ یقیناً زندگی سے بہت قریب رہا ہے۔ لیکن معاصرانہ ادب کے تنقیدی حصے کو سلیم احمد نے زندگی سے جس قدر قریب کر دیا ہے اتنا کسی اور نے کبھی نہیں کیا تھا۔ اس مضمون میں جہاں بہت سی اچھوتی اور گہری باتیں کہی گئی ہیں وہاں فیض کی شاعری کا ایک ایسا تجزیہ بھی پیش کیا گیا ہے جس سے بہتر تجزیہ اب تک سامنے نہیں آیا۔

'ادھوری جدیدیت' اپنے موضوع پر پہلا مضمون ہے جس میں جدیدیت کا مفہوم متعین کرنے کے بعد اسے تاریخی پس منظر میں دیکھا اور دکھایا گیا ہے اور ساتھ ہی یہ بتایا گیا ہے کہ موجودہ جدیدیت ادھوری جدیدیت ہے۔ جدیدیت زدہ ذہنوں کے لیے یہ مضمون لمحہ فکریہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ خدا کرے وہ اسے پڑھنے کی تاب لا سکیں۔

'اسلامی زندگی میں چھ رنگین ناچوں کے' ــــــ اس مضمون میں ہماری قومی زندگی کے المناک تضادات کو جس طرح بے نقاب کیا گیا ہے اس طرح اُن لوگوں میں سے آج تک کسی نے بے نقاب نہیں کیا جو رات دن قومی مسائل پر لکھتے اور لیکچر دیتے رہتے ہیں۔

'آزادیٔ رائے کو بھونکنے دو' اور 'تلاش منزل' بھی بظاہر صحافتی موضوعات سے متعلق صحافتی مضامین معلوم ہوتے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان مضامین میں جس بصیرت اور تفکر کا ثبوت دیا گیا ہے وہ ہماری صحافت کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ ہمارے ادب میں بھی ہر روز نظر نہیں آتا۔

سلیم احمد کی تحریروں میں تمسخر، فقرہ بازی، ڈرامائی انداز یہاں تک کہ دوسروں کے الزام اور خود ان کے اعتراف کے مطابق اسٹنٹ بازی بھی ہوتی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ اپنی باتوں کو زیادہ سے زیادہ توجہ طلب بنانے کے طریقے ہیں ورنہ حقیقت یہ ہے کہ ان کی باتوں میں خلوص کی کمی نہیں۔

اگر سلیم احمد کے مضامین کھلے ذہن اور بے تعصب نظر سے پڑھے جائیں تو یہاں تک اعتراف کرنا ہوگا کہ ان کے مضامین میں بعض اوقات ظاہری سنجیدگی کی کمی کے باوجود ان کے دل کا نہ صرف خلوص بلکہ ان کے ذہن کا کرب تک موجود ہے۔ انہوں نے ادب اور زندگی کے متعدد مسائل کو شدت کے ساتھ اپنی رگوں میں محسوس کیا ہے اور انہیں پورے خلوص کے ساتھ دوسروں کی توجہ کا مرکز بنانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی شوخ ذہانت یا ذہین شوخی کو فضول بدگمانیوں کا بہانہ نہیں بنانا چاہیئے۔

کوئی بھی ادب شناس اس بات سے انکار نہیں کر سکتا کہ سلیم احمد ایک صاحب طرز نثر نگار ہیں ان کی نثر حد درجہ صاف، شگفتہ، دلچسپ، اور دل نشیں ہوتی ہے۔ وہ افہام و تفہیم کے فرائض کو اچھی طرح انجام دیتی ہے۔ ان کے جملے ان کی غیر معمولی تجزیاتی صلاحیت کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ تسلسل اور تواتر کے ساتھ ذہانت آمیز اور دل چسپ جملے لکھنا کوئی آسان کام نہیں۔ تاہم ان کی تحریروں میں غضب کی روانی اور بلا کی بے ساختگی پائی جاتی ہے۔ انداز بیان کے اعتبار سے سلیم احمد کے مضامین دو حصوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ ایک وہ جس میں ان کا انداز گفتگو غیر رسمی Informal ہے۔ ان مضامین میں مضامین سے زیادہ ڈرائنگ روم کی گفتگو کا انداز نمایاں ہے۔ ایسے مضامین میں ان کی شوخ بیانی اور فقرے بازی لگے لپٹے مسائل کی طرف اشارے کرتی جاتی ہے دوسری قسم کے مضامین وہ ہیں جن میں وہ اپنی شوخ بیانی اور فقرے بازی کو راہ نہ دینے کے باوجود انہیں غیر دل چسپ اور غیر شگفتہ نہیں بننے دیتے۔ مثلاً غالب کی انانیت، ادھوری جدیدیت، ادب اور شعور وغیرہ

'مضامین' قیام پاکستان کے بعد چھپنے والے نہایت اہم تنقیدی مجموعوں میں سے ہے۔ سلیم احمد گزشتہ ۲۲ سال کے اندر ابھرنے والے نقادوں میں سب سے زیادہ لائق التفات اور قابل احترام نقاد ہیں نہ صرف پاکستانی ادب میں بلکہ پاکستان اور ہندوستان دونوں کے اردو ادب میں۔ یہ بات کہہ کر میں ان نقادوں کی خدمات کی نفی نہیں کر رہا ہوں جو اپنی اپنی حدود میں مفید کام کر رہے ہیں۔ ادب میں عالمانہ اور معلمانہ تنقید کی ضرورت اور افادیت پر میرا ایمان آج بھی باقی ہے لیکن میں اپنی اس کمزوری کو کیا کروں کہ مجھے وہ نقاد زیادہ عزیز ہیں جن کی تنقیدوں میں تخلیقی شان پائی جاتی ہے۔ اردو میں تخلیقی تنقید لکھنے والوں کی تعداد ہمیشہ بہت کم رہی ہے۔ ایسے موجودہ نقادوں میں رشید احمد صدیقی اور فراق گورکھپوری بوڑھے ہو کر ریٹائر ہو چکے ہیں۔ حسن عسکری کو ان کے متصوفانہ ذوق نے ادب سے چھین لیا خورشید الاسلام 'شبلی' اور 'امراؤ جان ادا' جیسی تخلیقی

تنقید لکھنے کے بعد تحقیقی اور تجزیاتی تنقید لکھنے لگے۔ انتظار حسین کے یہاں تنقید کبھی کبھار کا مشغلہ ہے سو ایک مدت سے انہوں نے "کبھی کبھار" والا سلسلہ بھی ختم کر رکھا ہے۔ ان حالات میں تخلیقی تنقید کے واحد سرگرم عمل نمائندہ سلیم احمد رہ جاتے ہیں جن کی تخلیقی صلاحیتیں تنقید نگاری اور شاعری دونوں پر صرف ہو رہی ہیں۔ ان کا ایک شعر ہے ؎

میں وہ سفاک آنکھیں ڈھونڈتا ہوں
جو خود کو دیکھنے کی تاب لائیں

سلیم احمد نے اپنی شاعری میں انہی سفاک آنکھوں سے کام لیا ہے جو خود کو دیکھنے کی تاب لا سکتی ہیں اور اپنی تنقیدوں میں یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ ہمارا شعر و ادب خود کو دیکھنے والی سفاک آنکھوں سے بہرہ مند ہے یا نہیں۔ سفاک آنکھوں کی تلاش بجائے خود ایک سفاکانہ عمل بن جاتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لوگ سلیم احمد کی تحریروں کو پڑھنے اور سمجھنے کی بجائے انہیں گالیاں دینے لگتے ہیں۔ کاش گالیاں دینے والے اتنا سمجھ سکتے کہ جس طرح رونے دھونے اور چیخنے چلانے سے کوئی مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ اسی طرح گالیاں دینے سے بھی کوئی مسئلہ حل نہ ہوا نہ حل ہو سکے گا۔ سلیم احمد جیسے نقاد اور شاعر کو پڑھ کر ادب اور زندگی کے بارے میں جو آگہی حاصل ہوتی ہے۔ وہ آشوب آگہی سے خالی نہیں۔ اب یہ پڑھنے والوں پر منحصر ہے کہ وہ آگہی کی خاطر آشوب آگہی کو برداشت کریں یا ان نقادوں سے جی بہلالیں جو ابھی تک اردو تنقید میں علامہ شبلی نعمانی کی قائم مقامی کر رہے ہیں۔

۲۱ مئی ۱۹۷۰ء

احمد ہمدانی

ادھوری جدیدیت اور سلیم احمد

سلیم احمد روایت اور جدیدیت کا بوجھ بیک اپنے کاندھوں پہ اٹھائے شہرِ ادب کی ایک ایسی شاہراہ سے گزر رہا ہے جو کم از کم اردو ادیبوں کے لیے اجنبی ہے یہ اس کی انفرادیت بھی ہے اور اس کا المیہ بھی۔ اس کا ذہن روایتی ساخت کا ہے، لیکن اس ذہن میں جو تصویریں ابھرتی ہیں اور جو تمثالیں تشکیل پاتی ہیں وہ تقریباً سب ہی جدید معاشرے، جدید حالات، اور جدید حسیت کی پیداوار ہیں۔ وہ روایت کی پناہ گاہ اور جدیدیت کی رزم گاہ کے درمیان کھڑا ہے۔ رزم گاہ سے آنے والے تیر اسے برابر زخمی کر رہے ہیں۔ اور اس کی پناہ گاہ اس کی دسترس سے باہر ہے۔ وہ لوگوں کو اپنے زخم دکھاتا ہے اور کہتا ہے کہ لوگو، یہ تیر مجھے ہی نہیں تمہیں بھی ہلاک کر رہے ہیں۔ دیکھو تمہاری رزم گاہ کے پیچھے ایک ایسی وادی ہے جس کی گھنیری چھاؤں میں انسانیت زندگی کی تمازت سے جھلس کر سستانے کا طویل تجربہ رکھتی ہے۔ آج ائرکنڈیشنڈ میں بیٹھ کر تمہیں اس گھنیری چھاؤں کی ضرورت نہ سہی، مگر ادھر سے آنے والی ٹھنڈی ہواؤں سے بیزاری کیوں؟

سلیم احمد کی کتاب ادھوری جدیدیت جو مختلف النوع مضامین کا مجموعہ ہے اس کے ایسے ہی مربوط، مسلسل اور متواتر فکری پس منظر کی کلیت سے ظہور پاتی ہے جس میں وہ "بیزاری کیوں" کے سوال سے الجھا ہوا ہے۔ یہ سوال اسے مجبور کرتا ہے کہ وہ حالات میں اپنے پورے وجود کے ساتھ ڈوب جائے اور پھر ان عوامل و عناصر کا جائزہ لے جو ان حالات کا سبب ہیں۔ اپنے اس جائزے میں وہ ماضی پر بھی نظر رکھتا ہے اور دیکھتا ہے کہ انسانی قافلہ کن کن منزلوں اور مرحلوں سے گزر کر یہاں پہنچا ہے جہاں ہم اسے آج دیکھ رہے ہیں۔ اس کا یہ رویّہ تاریخ کے تسلسل اور انسان و کائنات کی

اکائی سے آگہی کی راہیں سمجھتا ہے چنانچہ جب جب بھی وہ ادھوری اور پوری کی بحثیں چھیڑتا ہے تو دراصل وہ اپنے اس بنیادی خیال کا اظہار کرتا ہے جہاں سب رنگ مل کر ایک رنگ ہو جاتے ہیں اور انسان و کائنات کے مابین تمام فاصلے اور تفرقے مٹ کر ایک کل کو جنم دیتے ہیں۔ یہاں ہم یہ بحث نہیں چھیڑیں گے کہ وہ ایک "کل" سے سفر کر کے کثرت نمائی کی حقیقت تک پہنچتا ہے۔ یا کثرت نمائیوں سے گزر کر ایک "کل" کی حقیقت دریافت کرتا ہے۔ مسئلہ ایک "کل" تک پہنچنا ہے اور سلیم احمد نے اپنی پوری فکری زندگی اسی مسئلے سے نمٹنے کے لیے وقف کر دی ہے، چنانچہ اس کی سوچ کے اس عمومی انداز سے قدم قدم پر اس کے بنیادی سوال کا احساس ہوتا ہے۔

جدیدیت اس کا صرف ذہنی نہیں بلکہ ذاتی مسئلہ ہے ـــــ اس کا تعلق جدید تحریکوں سے نہیں بلکہ اس کی تفتیش کا مرکز محرکات ہیں، وہ نہ ماحول کو نظر انداز کر کے احساس میں گم ہوتا ہے اور نہ احساس میں کھو کر ماحول کو محو کرتا ہے۔ احساس اور ماحول کو اس طرح ایک ساتھ لے کر چلنا پوری انسانیت بھی ہے، پوری روایت بھی اور شاید پوری جدیدیت بھی ـــــ جہاں یہ دو چیزیں الگ ہو جاتی ہیں وہاں اسے انسانیت بھی ادھوری نظر آتی ہے اور شاید روایت جدیدیت بھی، اس کی یہ خصوصیت اسے عقلیت پرستوں سے قریب کرتی ہے۔ مگر قسمت کی ستم ظریفی کہ وہ اپنے ذہن کی روایتی ساخت کی بنا پر عقلیت پرستوں سے بھی مسلسل بر سر پیکار ہے اور طرفہ یہ ہے کہ وہ عقلیت پرستوں سے مقابلہ کرتے وقت خود انہیں کے ہتھیار عقلیت کو استعمال کرتا ہے جس کے نتیجے میں مدعیانِ جدیدیت اور عقلیت پرست دونوں ہی اس پر روایتی یا رجعتی ہونے کا الزام لگا دیتے ہیں۔ ان دونوں دبستانوں کے علاوہ خالص روایتی اسکول کے لوگ اس کی عقلیت پرستی سے خوفزدہ نظر آتے ہیں، بقول مجاز ؎

ادھر مشکوک ہے میری صداقت
ادھر بھی بدگمانی کم نہیں ہے

عجیب المیہ ہے، صداقت جو اس کی زندگی کا سرمایہ ہے وہی مشکوک ٹھہرائی جا رہی ہے لیکن سلیم شکوک و بدگمانیوں کے گرد و غبار میں گھر کر بھی حقیقت کا مشاہدہ کرنے والی آنکھ بند کرنے پر تیار نہیں۔ سلیم احمد کے تصورِ صداقت سے اختلاف یا اتفاق تو کیا جا سکتا ہے مگر اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ اس کا تصورِ صداقت نہ مروجہ ذہنیت کی تقلید ہے اور نہ ہی مصلحتوں کے تقاضوں سے پیدا ہونے والی کوئی چیز۔ وہ مسائل پر پوری طرح غور و فکر کر کے کسی

نتیجے پر پہنچتا ہے، جو اگر دوسروں کے لیے نہیں تو کم از کم اس کے لیے سو فیصد صداقت ہوتی ہے اس کی پوری ادبی تنقید اس کی اس فکری سچائی کا عملی ثمرہ ہے، وہ کسی ادب پارے کو مروجہ ادبی اقدار اور عام فکری میلانات کے حوالے سے دیکھنے کے بجائے اس ادب پارے میں ڈوب کر اس کا جائزہ لیتا ہے۔ جب وہ کسی ایسے ادب پارہ میں ڈوبتا ہے جس کا اسے جائزہ لینا ہوتا ہے تو وقتی طور پر وہ اپنے آپ سے بے تعلق ہو جاتا ہے یعنی وہ جو ہے وہ نہیں رہتا، بلکہ وہ بن جاتا ہے جس کا جائزہ اُسے مقصود ہوتا ہے اس طرح وہ ذاتی پسندیدگیاں اور ناپسندیدگیاں فراموش کر کے ایسے عالم میں پہنچ جاتا ہے۔ جہاں اسے اپنے مخالفوں کی اچھائیاں اور حامیوں کی خامیاں واضح طور پر نظر آنے لگتی ہیں۔

ادبی تنقید کا یہ رویّہ بڑا جان لیوا رویّہ ہے۔ یہ تو بہت آسان ہے کہ کوئی نقاد بنی بنائی رائیوں کو کام میں لاکر صفحے کے صفحے کالے کر دے یا جانے پہچانے افکار کی روشنی میں کسی فنکار کا تجزیہ کر ڈالے لیکن یہ بہت مشکل ہے کہ وہ "وہ بن جائے جس کا وہ جائزہ لے رہا ہے، اس سلسلے میں جب ہم اپنے عظیم شاعروں مثلاً میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ پر لکھی ہوئی تصانیف کا جائزہ لیں تو یہ بات آسانی سے ثابت ہو سکتی ہے کہ ہمارے نقادوں نے اس جان لیوا رویّے کی بجائے تن آسانی کے رویّے کو ترجیح دیتے ہوئے اپنے ان عظیم شعرا کو اِدھر اُدھر کے افکار و اقدار کے حوالے ہی سے دیکھنے پر اکتفا کیا ہے۔ اس تن آسانی کے رویّے نے ایک بڑی مشکل یہ پیدا کر دی ہے کہ عام ذہن اپنے ان شعراء کو اس انداز سے سمجھنے کا عادی ہو گیا ہے۔ چنانچہ سلیم احمد اس ڈگر سے ہٹ کر ان شخصیتوں کا مطالعہ کرنے کی کوشش کرتا ہے تو ہر طرف ایک ہاہاکار مچ جاتی ہے اور طعن و طنز کے تیروں کی بوچھار اس غریب کو لہولہان کرنے لگتی ہے۔ یہ رویہ ہمارے اپنے شعر و ادب کے معماروں کو سمجھنے میں ایک بڑی رکاوٹ بن گیا ہے۔ پچھلے دنوں سلیم احمد نے غالبؔ پر ایک کتاب لکھی تھی اور اپنے سینے پر پے در پے تیر کھائے تھے، اب حال ہی میں اس نے اقبالؔ کا مطالعہ اپنے انداز میں کیا ہے اور کتاب شائع ہونے سے پہلے ہی زخموں سے چُور ہو گیا ہے۔ میں یہ کہتا ہوں کہ جب وہ تنقید کرتے وقت خود کو بھلا دیتا ہے تو ہم اُسے پڑھتے وقت اگر خود کو پوری طرح نہ بھلا سکیں تو کم از کم اس کو سمجھنے کی تو کوشش کریں۔

سلیم احمد کے تنقیدی رویے کے سلسلے میں ہم نے کہا تھا کہ وہ تنقید کرتے وقت خود کو بھول کر، بن جاتا ہے جس کا جائزہ و لینا اسے مقصود ہو۔ اس طرح موافقین و مخالفین کے تمام امتیازات

اٹھ جاتے ہیں اور زیرِ تنقید ادب پارے کی ماہیت کے نفاذ کی راہیں کھل جاتی ہیں۔ کھلی راہوں میں بات کرنا، بند گلیوں میں چیخنے چلانے سے بالکل مختلف عمل ہے۔ اس عمل کے ذریعہ نقاد جس نتیجے پر پہنچتا ہے وہ درست بھی ہو سکتا ہے اور نادرست بھی مگر یہ عمل اپنی جگہ کبھی نادرست نہیں کہا جا سکتا۔ مثلاً کے طور پر زیرِ نظر کتاب "ادھوری جدیدیت" میں بھی ایک مضمون ممتاز حسین کی کتاب "ادب و شعور" پر ہے۔ سلیم احمد کو ممتاز حسین کے نظریات سے جس قدر اختلاف ہے اس سے اردو ادب کے تمام ہی قارئین واقف ہیں۔ اس نے اپنی پوری زندگی ترقی پسندوں سے لڑتے اور جنگ کرتے گزاری ہے۔ جبکہ ممتاز حسین سر تا پا ترقی پسندی کی علامت ہیں۔ ایسی صورت میں ذاتی پسند و ناپسند کا تقاضا تو یہ تھا کہ ممتاز حسین کی تنقید نگاری کو یکسر مسترد کر دیا جاتا۔ مگر سلیم احمد نے ممتاز حسین کو ممتاز حسین بن کر دیکھا۔ اور اپنے نظریاتی مسلک سے آنکھیں بند کر کے ترقی پسند فکر کی گہرائیوں میں اتر کر اسے پڑھا ہے جس کے نتیجے میں ممتاز حسین کی تنقید کا صحیح تجزیہ ممکن ہوا۔ اور سلیم احمد اس نتیجے پر پہنچا کہ ترقی پسندی ممتاز حسین کے لہو میں دوڑنے والی حقیقت ہے۔ یہ ان کے وجود کا حصہ ہے۔ دوسرے بہت سے ترقی پسندوں کی طرح اوپر سے لادی ہوئی کوئی چیز نہیں۔ اس تجزیے میں ضمناً مجنوں گورکھپوری اور اختر حسین رائے پوری کی ترقی پسندی کا ذکر بھی آ گیا ہے اور احتشام حسین پر بھی بات نکلی ہے، لیکن آخری تجزیے میں معلوم ہوا کہ ترقی پسندی اگر کسی اردو نقاد کے لیے سراپا سچائی ہے تو وہ ممتاز حسین ہیں۔ اس سلسلے میں سلیم احمد نے ممتاز حسین کے تصورِ انسان اور ماضی سے ان کے مثبت رویے کی مثالیں پیش کر کے خود ترقی پسند نظریات کی دیانت دارانہ وضاحت کر دی ہے۔ اس کے اس عمل سے یہ بات پوری طرح ابھر کر سامنے آتی ہے وہ ترقی پسند نظریات سے اختلاف صرف اختلاف کی خاطر نہیں کرتا بلکہ وہ ان نظریات کی پوری تفہیم بھی رکھتا ہے، جبکہ کچھ ترقی پسندوں کا حال یہ ہے کہ اس بات سے واقف ہی نہیں جس کی حمایت ان کا اوڑھنا بچھونا ہے۔ یہ تکلیف دہ حالت اگر صرف کچھ فیشن پرست لوگوں تک محدود ہوتی تو شاید نظر انداز بھی کر دی جاتی، لیکن سلیم احمد نے اس صورتِ حال کی نشاندہی اس تحریک کے المیے کی تحریروں میں کی ہے، مثلاً تصورِ انسان کے سلسلے میں سلیم احمد نے احتشام حسین کا حوالہ دیتے ہوئے بتایا ہے کہ احتشام انسان کی حقیقت کو مادی سمجھتے ہیں جو ترقی پسند نظریہ کی بہت سادہ تفہیم کا نتیجہ ہے۔ ان کے برعکس ممتاز حسین انسان کو ایک روحانی حقیقت بتاتے ہیں جو صحیح ترقی پسند نظریہ ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ لوگ روحانی کے روایتی معنوں کے پیشِ نظر

کسی غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتیں۔ یہ لوگ مادیت اور روحانیت دونوں کی پوری معنویت سے ناواقف ہیں۔ ظاہر ہے کہ الفاظ کے وسیع تر مفاہیم سے بے خبری اور اصطلاحات سے عدم واقفیت کی ذمہ داری ممتاز حسین پر نہیں ڈالی جاسکتی۔ اسی طرح ماضی کے ادب کو یک قلم مسترد کر دینا ماضی سے عہد حاضر کے شعور کی توقع رکھنا ترقی پسند نظریے کے مطابق تاریخ کے ناقص شعور کا نتیجہ ہے جس طرح ہم حال سے مستقبل تعمیر کرنے کے آرزومند ہیں۔ اسی طرح حال ماضی کی پیداوار ہے تاریخ ایک مسلسل عمل ہے اس میں کسی خلا کا امکان نہیں۔ اگر ماضی کا تمام تر ادب مسترد کر دینے کے لائق ہے تو جدید ادب کی پیدائش محل نظر ہو جاتی ہے۔ جدید ادب قدیم کی نسبت سے جدید ہے بالکل اسی طرح جیسے حال ماضی کے رشتے سے حال ہے۔ سلیم احمد کا سب سے بڑا دکھ یہ ہے کہ جدیدیت کے بہت سے علمبردار اور خاصی بڑی تعداد میں ترقی پسندی کے دعویدار تاریخ کا یہ سادہ سا اصول کیوں نہیں سمجھتے۔ تاریخ سے یہ بے شعوری جدیدیوں اور نام نہاد ترقی پسندوں سے دوہرے جرم کا ارتکاب کراتی ہے۔ اول یہ کہ ماضی سے کٹنے کے بعد وہ اجنبیت اور بیگانگی کے گہرے غار میں اتر جاتے ہیں۔ دوسرے تاریخ کی آگہی سے محرومی انہیں خود اپنی ذات کی معرفت سے محروم کر دیتی ہے اسی طرح تاریخ و معاشرہ سے کٹ کر ان میں سے کچھ اپنی حقیقت صرف اپنی جذباتیت میں تلاش کرنے لگتے ہیں اور کچھ خود سے بالکل بیگانہ ہو کر پوری حقیقت خارج میں ڈھونڈنے لگتے ہیں، اور یہ بھول جاتے ہیں کہ جذبات، عقل اور ارادہ سب یکجا ہوں تو انسانی حقیقت کی اکائی بنتی ہے ان میں سے کسی ایک کو "کل" سمجھ لینا انسانیت کی سالمیت کو ٹکڑے ٹکڑے کر دینے کے مترادف ہے۔ جدیدیت کے علمبردار بالعموم جذباتیت کو پوری حقیقت سمجھ لیتے ہیں اور ان کے برعکس نام نہاد ترقی پسند خود کو محو کر کے خارجی حالات کو سب کچھ مان لیتے ہیں۔ چنانچہ عہد حاضر کے دونوں جدید رویے ادھوری جدیدیت کے ضمن میں آتے ہیں، جن سے لڑتے لڑتے سلیم احمد گزشتہ چوتھائی صدی سے ہلکان ہو رہا ہے۔ یہاں ہم سلیم احمد سے ایک بات کان میں کہنا چاہتے ہیں، اور وہ یہ کہ وہ جدید رجحان جسے واقعی ترقی پسند رجحان کہا جائے، وہ سلیم احمد کے کلیت اور سالمیت کے نظریہ سے متصادم نہیں۔ سلیم احمد کی طرح گورکی بھی ادھوری جدیدیت سے ہمیشہ نالاں رہا، اور یہ کہتا رہا کہ پورا ادب پوری شخصیت سے پیدا ہوتا ہے جبکہ ٹکڑے ٹکڑے شخصیت، ٹکڑے ٹکڑے ادب ہی کی تخلیق کر سکتی ہے۔ پورے ادب کے لیے پوری شخصیت درکار ہے۔ چنانچہ ایسے حالات پیدا کرنے کی جدوجہد کی جائے جو پوری شخصیت برقرار رکھنے کے لیے سازگار ہوں،

تمہیں اللہ سلیم احمد کو زیادہ ناک بھوں چڑھانے کی ضرورت نہیں ہے اندر سے تم بھی ترقی پسند ہو اور تمہاری ساری مخالفت کچھ فہم لوگوں کی ضد میں پیدا ہوئی ہے تو بھائی سندم ضد اسے خود کو کیوں ہلکان کرتے ہو۔

زیر نظر کتاب میں شامل مضمون "جدید غزل" میں اس نے بتایا ہے کہ جذباتیت کے ہاتھوں ہماری نئی غزل میں ایک ناگوار اکھڑا پن اور ادھورا پن آگیا ہے اور اکثر اوقات جذباتیت کا یہ اظہار رکیک ہونے کی حد تک پہنچ جاتا ہے جو یقیناً شاعری کی سطح کو گرا دیتا ہے اور بعض اوقات اچھے بھلے شاعروں کی غزلوں پر فلمی گانوں کا گمان ہوتا ہے۔ مجھے سلیم احمد کی اس رائے سے بہت بڑی حد تک اتفاق ہے۔ یہ الگ بات کہ پوری نئی غزل کے پس منظر میں یہ بھی ایک ادھوری حقیقت ہے، بہر حال اگر واضح عمومی رجحان کو معیار سمجھا جائے تو فیصلہ وہی کرنا پڑے گا جو سلیم احمد نے کیا ہے۔ یہاں اس بات کے ذکر کی کوئی خاص ضرورت تو نہیں تھی لیکن مراجی چاہ رہا ہے کہ کہہ ہی دوں کہ سلیم احمد نے اس مضمون میں مری غزل کے ساتھ خاصی زیادتی کی ہے، شاید جان بوجھ کر۔

سلیم احمد کی تنقید نگاری کی خصوصیات بتاتے ہوئے، ہم نے کہا تھا کہ اس کی تنقید اس کی ذاتی پسند و ناپسند اور اس کے اپنے نظریات و تصورات سے ہٹ کر اس فن پارے کی فضا میں جاکر ظہور پاتی ہے جس کا جائزہ مقصود ہوتا ہے۔ اس ضمن میں اس کے نظریاتی مخالف پروفیسر ممتاز حسین کے بارے میں اس کا تجزیہ مثال کے طور پر پیش کیا گیا، دوسری مثال نظیر صدیقی کی ہے جو سلیم احمد کے بہت قریبی دوست ہیں۔ نظیر صدیقی کے نظریات و تصورات کی تفہیم سے تو ہم قاصر ہیں چنانچہ یہ بتانا تو ہمارے لیے بہت دشوار ہے کہ نظیر صدیقی بہ اعتبار نظریات سلیم احمد کے قریب ہیں یا دور لیکن یہ بات بہ وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ وہ سلیم احمد کے قریبی دوست ہیں، یعنی اچھے دوست ہونے کی وجہ سے سلیم احمد کو پسند ہیں، لیکن نظیر صدیقی پر تنقید کرتے ہوئے اس نے اس کی ایک خامی کو روشن کیا ہے اور اس عمل کے باوجود اس کی دوستی میں کوئی فرق نہیں آیا۔ سلیم احمد کی تنقید کی یہی خصوصیت اس کو تنقید کے شعبے میں معتبر ٹھہراتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ وقت کی مصلحتیں اس کے جائز اعتبار پر وقتی طور سے پردہ ڈالے رکھیں۔

ہم نے بہت سی باتیں کرلیں لیکن اس مضمون کا ذکر ہی نہیں کیا جس پر کتاب کا نام رکھا گیا۔ یہ مضمون "ادھوری جدیدیت" ہے — دیکھنا یہ ہے کہ سلیم احمد ادھوری جدیدیت سے کیا مراد لیتے

ہیں ۔ اور ادھوری جدیدیت کسے کہتے ہیں، پہلے جدیدیت کی تعریف خود سلیم احمد کے الفاظ میں سن لیجئے۔ "تو جدیدیت کے معنی زیادہ سے زیادہ تجرباتی، زیادہ سے انفرادیت پسند اور زیادہ سے زیادہ متغیر پذیر ہونے کے ہوتے ہیں۔ نشاۃِ ثانیہ کی مغربی تہذیب کو ہم انہیں معنوں میں جدید کہتے ہیں"۔ جدیدیت کی اس تعریف کے بعد ادھوری جدیدیت کی تعریف بھی انہیں کے الفاظ میں یہ ہے "جھگڑا تو ادھوری جدیدیت اور پوری جدیدیت میں ہے۔ ادھوری جدیدیت تجربے کی فوقیت کے نام پر عقیدہ، سند، روایت اور خارجی دباؤ کا انکار کرتی ہے لیکن پھر اپنے انکار کی اسیر ہو کر رہ جاتی ہے"۔ اس کی تعریف سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تجربے کی بنا پر کسی چیز کے انکار پر قائم ہو جانا ادھوری جدیدیت ہے لیکن تجربے ہی کی بنا پر اس انکار کو اثبات میں بدل دینا پوری جدیدیت ہے یعنی انکارِ محض ادھوری جدیدیت اور انکار سے اثبات تک پہنچنا پوری جدیدیت —— اس طرح انکار اور اثبات دونوں عمل جاری رہیں تو سلیم احمد کو جدیدیت پر کوئی اعتراض نہیں —— انکارِ محض بھی آدھی حقیقت ہے اور اثباتِ محض بھی آدھی حقیقت —— اگر ہماری یہ تعبیر درست ہے تو سلیم احمد کا ترقی پسندی سے جھگڑا ایک معمہ بن جاتا ہے کیونکہ ترقی پسند اصولاً تجربے کی بنیاد پر رد و قبول کے دروازے ہمیشہ کھلے رکھتے ہیں۔ خود سلیم احمد کے تجزیے کے مطابق جدیدیت تجربے اور انفرادیت کے علاوہ تغیر پسندی کا بھی نام ہے۔ تغیر کا تہذیبی مظاہرہ انکار و اثبات کے عمل ہی سے ممکن ہے۔ ترقی پسندوں کے نزدیک زندگی کی حقیقت متغیر متحرک ہے چنانچہ اسے کسی جامد اصول کے تحت سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ نئے نئے تصورات کا سلسلہ ہمیشہ ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ تغیر کی یہ جہت سلیم احمد کے روایتی ساخت کے ذہن کو پسند نہیں۔ اس طرح ترقی پسندوں سے جنگ ہی نہیں بلکہ روایتی ساخت کے ذہن اور جدید احساسات کی تشکیلوں کے تضاد کا دکھ بھی اس کا اصل مسئلہ بن گیا ہے۔ اس کا روایتی ذہن اسے بتاتا ہے کہ معتبر ذریعہ علم وحی ہے، انسانی تجربہ اور مشاہدہ نہیں، جبکہ جدیدیت کی بنیاد انسانی تجربے اور مشاہدہ پر استوار ہوتی ہے۔ جدیدیت کی روح تجربہ و مشاہدہ کی بنا پر اپنی جان پر کھیل کر اعلان کرتی ہے کہ زمین تو گھومتی ہے، میں اس کے گھومنے سے کیسے انکار کروں، میں اسے گھومتا دیکھ رہا ہوں۔ اس کے برعکس اس کے کانوں میں ایک پُر وقار اور پُر ہول آواز گونجتی ہے۔ "یہ ان حقائق سے کیسے انکار کر دیں جو یہ خود اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں"۔ آپ نے دیکھا کہ دونوں صورتوں میں تجربہ موجود ہے لیکن تجربے کی نوعیت مختلف ہے۔ ایک جگہ تجربے اپنے مشاہدے اور جستجو کا نتیجہ ہے اور دوسری

مشاہدہ اور تجربہ کیا جا رہا ہے اور تجربہ کرنے والی یہ قوت ہر تغیر اور تبدل سے ماورا تغیر و تبدل
کا سبب ہے اور ماضی، حال، مستقبل کے ہر لمحے سے واقف ہے تو اب سلیم کا جھگڑا تجربے اور
مشاہدہ کی اہمیت سے نہیں بلکہ نوعیت سے ہے۔ اس کی نظر میں ایسا تجربہ جو دوسروں کی تجرباتی
تصدیق اور شرکت کا پابند ہو ناقص ہے، اور وہ تجربہ جو دوسروں کی تجرباتی تصدیق اور شرکت
سے آزاد ہو، کامل ہے۔ ترقی پسندی ایسی تجرباتی حقیقت پر زور دیتی ہے جس میں دوسروں کی
تجرباتی شرکت یا تصدیق شامل ہوتی ہے۔ چنانچہ سلیم احمد کی نظر میں تجربے کی یہ نوعیت ناقص ہے
اور وہ اس سے برسرِ پیکار ہے۔ ترقی پسندوں کی تجرباتی حقیقت، مذہب اور عقیدے کے لیے
باعثِ خطر ہے۔ چنانچہ سلیم احمد عقیدے کی فوقیت کے پیشِ نظر اس حقیقت کو مسترد کرتے ہیں۔

جدیدیت اور روایت کے فرق کو واضح کرنے کے سلسلے میں سلیم احمد نے اپنے مضمون
جدید غزل میں بڑی فکر انگیز بات یہ کہی ہے کہ غزل ایک تخلیقی کام ہے اور تخلیقی کام کی شرط یہ
ہے کہ اس کا تعلق حیات کی اقدار سے ہوتا ہے اور ہمارا معاشرہ زر کا معاشرہ ہے جس میں
قدریں زر کے تعلق سے تشکیل پاتی ہیں۔ ایسے معاشرے میں سماجی انسان جنم لیتا ہے۔ اس لیے
غزل کا کام سماجی انسان سے بیکار ٹھہرتا ہے۔ چنانچہ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اپنے وجود
کی گہرائیوں میں اس عنصر کو تلاش کریں جسے پیسے نے نہ چھوا ہو ـــ سلیم احمد کی یہ بات کہ ہمارا
معاشرہ زر کا معاشرہ ہے، ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے اور یہ بھی درست ہے کہ تخلیقی کام کا
تعلق اقدارِ حیات سے ہے لیکن محلِ نظر بات یہ ہے کہ ہمیں اپنے وجود کی گہرائیوں میں ایسے عنصر
تلاش کرنے چاہئیں جنہیں پیسے نے چھوا تک نہ ہو ـــ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا زر
کا وجود اقدارِ حیات سے وابستہ ہے یا صرف زر کی حیثیت سے کوئی خود مکتفی چیز ہے۔ دوسری
بات یہ ہے کہ ایسے معاشرے میں رہنے والا فرد جہاں تمام انسانی رشتے زر کے تعلق سے تشکیل
پا رہے ہوں اپنے وجود میں کوئی ایسا عنصر تلاش کر بھی سکتا ہے جس کا تعلق زر سے بالکل نہ ہو۔
ظاہر ہے کہ زر انسانی ضرورت کی تسکین کے وسیلے کے طور پر اہمیت کا مالک ہے اور اس
طرح یہ انسانی حیات کی ایک قدر بھی ہے۔ یعنی اگر اسے اس کے اصل مقصد فلاحِ انسانی سے
وابستہ رکھا جائے تو وہ خود ور بھی حیات کی ایک قدر ہے لیکن مشکل یہ آپڑی ہے کہ ہمارے
معاشرے میں زر نے بجائے وسیلے کے مقصد کی حیثیت اختیار کر لی ہے جو سراسر غیر انسانی
صورتِ حال ہے اور اسے کسی بھی طرح حیات کی قدر نہیں کہا جا سکتا۔ تو یہ غیر انسانی صورتِ حال

جس نے زر کو بجائے وسیلے کے مقصد بنا دیا ہے کیسے پیدا ہو گئی۔ اس سے کیسے نمٹا جائے۔ ان سوالات کا جواب صرف اپنے وجود کی گہرائیوں میں اتر کر نہیں پا سکتے بلکہ پورے معاشرتی ڈھانچے کے تجزیے سے حاصل کر سکتے ہیں ہمیں کسی ایسے عنصر کے تلاش کی ضرورت ہے جسے پیسے نے چھوا تک نہ ہو بلکہ ان اسباب اور عوامل کو دریافت کرنا ہے جن کی وجہ سے زر نے وسیلے کی بجائے مقصد کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔

"کتاب میں شامل ایک اور مضمون غالب کی انانیت سلیم احمد کے منفرد انداز فکر کی بہت اچھی مثال ہے۔ غالب کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن اس میں اکثر و بیشتر غالب کی ذات سے ہٹ کر جانے پہچانے افکار، اقدار اور خیالات کے حوالے سے لکھا گیا ہے۔ سلیم احمد نے غالب کی ذات میں ڈوب کر غالب کو دیکھا ہے اور اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ اسے اپنے زمانے کی قدروں کے انحطاط کا پورا شعور تھا، چنانچہ اس نے اس دورِ انحطاط اور تہذیبی رفتار کی اس آندھی میں اپنا چراغ کھلی ہواؤں کی زد پر رکھ دیا جب انتشار کی آندھیاں انسانی قدروں کو مضمحل کرنے لگیں تو انحطاط کا کھلی آنکھ سے مطالعہ کرنا اور انحطاط کو گلے لگانا ہی سب سے بڑا تخلیقی عمل ہے۔ غالب نے دورِ انحطاط میں مروجہ تہذیبی قدروں کی نفی کر کے تخلیقی عمل کی راہیں استوار کی ہیں۔ تہذیبی قدروں سے انکار کے بعد اس کے پاس صرف ایک چیز رہ گئی تھی اور وہ تھی اس کی انانیت۔ اس نے اپنی اس انانیت کو تخلیقی اقدار کا ذریعہ بنایا اور انہی معنوں میں اس کی انانیت اس لفظ کے عام مفہوم سے مختلف ہے — غالب کی انانیت کا یہ تجزیہ سلیم احمد کی ذہانت اور طباعی کی اعلیٰ مثال ہے۔ لیکن افسوس کہ کچھ لوگ بلا سوچے سمجھے اس پر غالب دشمنی کا الزام عائد کر دیتے ہیں۔ اس کا قصور صرف اتنا ہے کہ عام ڈگر سے ہٹ کر سوچتا ہے اور شاید غالب ہی کے مسلک کے مطابق اسے بھی قریۂ عام میں مرنا پسند نہیں ہے۔

کتاب کے آخر میں پانچ مضامین جوش سے متعلق ہیں، جہاں تک مجھے معلوم ہے جوش صاحب سلیم احمد کے پسندیدہ شاعر نہیں ہیں لیکن اس ذاتی ناپسندیدگی کے باوجود وہ جوش کی شاعرانہ اہمیت کا منکر نہیں۔ چنانچہ ان مضامین اس نے ہر پہلو سے جوش کی شاعری، فکر اور شخصیت کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے اور ممکنہ حد تک ان کے وجود کی گہرائیوں میں جا کر ان کا مطالعہ کیا ہے۔ ان تمام مضامین پر سیر حاصل گفتگو تو اس مضمون میں ممکن نہیں لیکن یہ

اعتراف کر لینے میں کم از کم مجھے کوئی جھجک نہیں محسوس ہوتی کہ جوش سے سلیم کا رویہ دیانت داری کے ساتھ ساتھ ہمدردانہ بھی رہا ہے اور اس نے ان کے فن، فکر، شخصیت کے بارے میں بہت سی پتے کی باتیں کہی ہیں۔ مجھے یہاں صرف جوش اور خدا کے سلسلے میں سلیم احمد کے تجزیے کے بارے میں کچھ کہنا ہے۔ بالعموم جوش کو منکر خدا کہہ کر مسترد کر دیا جاتا ہے اور اس کی تمام شاعرانہ صلاحیتوں کو نظرانداز کر دیا جاتا ہے۔ لیکن سلیم احمد نے جوش کی نفسی کیفیتوں کا غائر مطالعہ کر کے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ خدا جوش کا مسئلہ ہے یعنی وہ کہ پیچ پیچ خدا کے بارے میں غور کرتا ہے جبکہ اقبال جیسے بڑے مفکر شاعر کا مسئلہ خدا نہیں ہے۔ خدا علامہ اقبال کا عقیدہ ہے اور وہ اُسے بے چون و چرا مانتا ہے اور ایمان کا تقاضا ہے۔ مگر جوش دنیا میں ہونے والی ناانصافیوں کے پیش نظر قدم قدم پر خدا سے اُلجھتا ہے۔ خدا سے شکوہ اقبال نے بھی کیا تھا، لیکن جوش کا انداز بالکل مختلف ہے۔ سلیم احمد نے جوش کی خدا سے اُلجھے رہنے کی کیفیت کا تجزیہ کر کے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ وہ زبان سے خواہ کچھ کہے لیکن شاید اپنے دل کی گہرائیوں میں خدا کو فاعلِ حقیقی مانتا ہے۔ چنانچہ قدم قدم پر اسی سے شکایت کرتا ہے جو الحاد کی نہیں بلکہ خدا کو ماننے کی دلیل ہے۔

ہم نے اوپر ذکر کیا ہے کہ علامہ اقبال پر جو کتاب سلیم احمد نے حال ہی میں لکھی ہے۔ وہ ابھی شائع تو نہیں ہوئی لیکن نئے زخموں کے لیے اس نے راہیں ابھی سے کھول دی ہیں۔ زیرِ نظر کتاب میں بھی ایک مضمون شامل ہے جس میں علامہ کی کتاب ضربِ کلیم کا بھرپور جائزہ لیا گیا ہے اور اس کی شاعرانہ خوبیوں کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ لیکن کچھ لوگ شاید اصرار کریں کہ اس کتاب میں اصل علامہ اقبال کا پیغام اور فلسفہ ہے اور شاعری صرف برائے بیت ہے لیکن سلیم احمد کو شاعری کی چمک واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اور وہ شاعری کو فلسفے اور پیغام وغیرہ سے زیادہ اہم سمجھتا بھی ہے کیونکہ وہ بنیادی طور پر ادب ہی کا آدمی ہے۔ چنانچہ فلسفہ و پیغام کو بھی ادب ہی کی عینک سے دیکھتا ہے۔ یہ اس کی مجبوری سمجھ لیجیے لیکن خوشی کی بات یہ ہے کہ اس کی مجبوری کی وجہ سے اقبال کے شعری کمالات کو سمجھنے میں سہولت ضرور پیدا ہو جائے گی۔

سلیم احمد کی نئی کتاب کو بہانہ بنا کر ہم نے اس کی تنقید نگاری کے بارے میں جو باتیں کی ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے مسائل سے اپنے پورے وجود کے ساتھ برسرِپیکار رہتے اس کی سوچ سے اختلاف کی گنجائش تو ہو سکتی ہے مگر اس کے اظہار کی سچائی اور بےباکی پر شک کرنا ممکن نہیں۔ وہ جدیدیت سے ہزار لڑائی کے باوجود جدید احساس اور جدید رویّہ کا حامل ہے۔

دُکھ کی بات یہ ہے کہ کچھ تو فکری اختلافات اور کچھ بربنائے مصلحت اس کے ساتھ مسلسل ناانصافی اور زیادتی کا سلوک کیا جاتا رہا ہے، اس کی ادبی حیثیت کے تعین کے سلسلے میں تقریباً ہر مکتبۂ خیال کے پنڈت غفلت برتتے رہے ہیں جو نہ صرف سلیم احمد کے ساتھ زیادتی ہے بلکہ خود ادب سے بھی سچے شغف کا پتہ نہیں دیتی۔ اس کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اُسے بات کہنے کا ڈھنگ آتا ہے اور مشکل سے مشکل بات کو آسان کر کے بیان کر دینا اس کا خاص ہنر ہے۔ اور پھر یہ کہ بات کو آسان کر کے بیان کرنے میں وہ کبھی ادبیت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔ اس حد درجہ پر کشش اور نازک اسلوب کو فقرہ بازی یا بے ہنری کہ دینا صرف ایسے افراد کے لیے ممکن ہے جن کا ادب سے صرف واجبی سا تعلق ہو۔ سلیم احمد فقرے اس کی Wit کی پیداوار ہیں۔ ایسی Wit جس سے فن میں چمک اور کاٹ پیدا ہوتی ہے۔ چمک اور کاٹ جو ادب کی جان ہیں۔ سلیم کی تحریر پر اعتراض کرنے والے کاش پھکڑپن اور Wit میں فرق کر سکیں۔

بشکریہ سیپ کراچی

نظیر صدیقی

نئی نظم اور پورا آدمی

آج کل اردو ادب کی دنیا میں جن لوگوں پر سنسنی خیزی اور ہنگامہ آفرینی کا الزام رکھا جا رہا ہے ان میں سلیم احمد بھی ہیں جن کی تنقید نگاری ان کی شاعری سے کچھ کم اشتعال انگیز نہیں۔ اپنی اشتعال انگیزی کی بنا پر وہ ادبی حلقوں میں شاعر اور نقاد سے زیادہ اسٹنٹ باز تصور کیے جانے لگے ہیں جس کا انہیں خود بھی احساس ہے۔ چنانچہ وہ اپنی کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" کے "ابتدائیہ" میں لکھتے ہیں کہ:

"بعض نازک مزاج دوستوں کو شکایت ہے کہ خیالات سے قطع نظر مضمون کے عنوانات اور طرز تحریر علمی نہیں ہے۔ یعنی پڑھنے والوں کو چونکانا ہے۔ میں ایسے علم کا مدعی بھی نہیں ہوں جو پڑھنے والے کے ذہن میں کوئی اضطراب پیدا نہ کرے۔ میں نے خود بھی یہ مضامین بہت اضطراب کی حالت میں لکھے ہیں اور آپ سے صرف اسی داد کا طالب ہوں کہ آپ میری تکلیف اور بے تابی کا اندازہ کر لیں خواہ میں آپ کو بظاہر کتنا ہی مسخرا یا اسٹنٹ باز کیوں نہ نظر آؤں۔"

ذاتی طور پر میں تنقید میں سنجیدہ انداز بیان کو ترجیح دیتا رہا ہوں۔ پھر بھی سنجیدگی اور توازن کے نام پر ان خیال انگیز اور بصیرت افروز مضامین یا کتابوں کو جن کا انداز بیان سنجیدہ یا علمی نہیں مسترد کر دینے یا ان کو جائز اہمیت نہ دینے کا حامی کبھی نہیں رہا۔ یہی وجہ ہے کہ آج سے کئی سال پہلے سلیم احمد کے ذہنی مرشد حسن عسکری پر سنسنی خیزی، دہشت پسندی، خود نمائی، نعرے بازی، انتہا پسندی اور ہٹ دھرمی کے الزامات رکھنے کے باوجود میں نے

اردو کے ادیبوں، شاعروں، نقادوں اور پروفیسر صاحبان سے گذارش کی تھی کہ وہ حسن عسکری کو توجہ سے پڑھیں۔ آج سلیم احمد کے بارے میں بھی مجھے سب سے پہلے یہی عرض کرنا ہے کہ وہ اپنے غیر سنجیدہ انداز بیان کے باوجود سنجیدگی سے پڑھے جانے کے مستحق ہیں۔

اردو تنقید کے ارتقا نے اردو شعر و ادب کو مختلف زاویہ نگاہ سے دیکھنا ممکن بنا دیا ہے۔ آج مغربی ادب میں تنقید کے جتنے مشہور اسکول اور جتنے اہم طریق کار ہیں وہ کسی نہ کسی حد تک صحیح یا غلط طریقے پر اردو تنقید میں آزمائے جا چکے ہیں۔ اس کے باوجود جب ہم سلیم احمد کی کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" پڑھتے ہیں تو اس میں سب سے پہلے ہماری توجہ زاویہ نگاہ اور طریق کار کی تازگی ہی پر جاتی ہے اور ایسا لگتا ہے، جیسے یہ انداز نظر مغربی تنقید کے کسی اصول یا نظریے کو مشرقی ادب پر چپکا دینے کا نتیجہ نہیں بلکہ ذاتی غور و فکر کا ایک ایسا انعام ہے جو سلیم احمد ہی کے لیے مقدر تھا۔

اس کتاب میں جس ذاتی غور و فکر سے کام لیا گیا ہے اس کی کارفرمائی پہلے ہی مضمون بلکہ پہلے مضمون کے عنوان ہی سے نظر آنے لگتی ہے۔ اب تک ادب اور فلسفے میں سیاسی آدمی، معاشی آدمی، فطری آدمی، تہذیبی آدمی، اخلاقی آدمی، مذہبی آدمی، نیا آدمی اور پرانا آدمی جیسے تصورات سے بحث ہوتی رہی ہے۔ میرے علم میں سلیم احمد پہلے آدمی ہیں جنہوں نے آدھے آدمی اور پورے آدمی کی اصطلاحیں وضع کی ہیں اور شعر و ادب میں آدھے آدمی اور پورے آدمی کا مسئلہ کھڑا کیا ہے۔

"نئی نظم اور پورا آدمی" کوئی مستقل کتاب نہیں لیکن یہ کتاب جن چار مضامین پر مشتمل ہے ان میں باہمی ربط اور فکری وحدت ضرور ملتی ہے۔ سلیم احمد نے اس کتاب کے بعد کچھ اور مضامین بھی لکھے ہیں جو اس کتاب کے بنیادی نظریے کی تشریح و توضیح سے عبارت ہیں۔ ممکن ہے اس کتاب کی آئندہ اشاعت میں وہ مضامین بھی شامل کر لیے جائیں۔

سوال یہ ہے کہ اس کتاب کا بنیادی نظریہ کیا ہے؟ اس کتاب کا پہلا مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" یوں شروع ہوتا ہے:

"عورت کی طرح شاعری بھی پورا آدمی مانگتی ہے۔ آپ عورت کو خوبصورت الفاظ سے خوش نہیں کر سکتے۔ صرف زیور، کپڑے اور نان نفقے سے بھی نہیں۔ یہاں تک کہ صرف اس کام سے بھی نہیں جسے محبت کہتے ہیں اور جس کی حمد و تقدیس شاعری

شاعری کا ازلی وابدی موضوع ہے۔ عورت یہ سب چیزیں چاہتی ہے، مگر الگ الگ نہیں۔ انہیں ایک وحدت ہونا چاہیے۔ ناقابل تقسیم وحدت۔ عورت کی طرح شاعری بھی اسی ناقابل تقسیم وحدت کی تلاش کرتی ہے۔ اس مضمون میں نئی نظم کی حقیقی قدر وقیمت کو جانچنے کے لیے یہی پیمانہ استعمال کروں گا، کیا نئی نظم میں کہیں پورا آدمی بولتا ہے؟"

سلیم احمد نے پورے آدمی کو معیار بنا کر پچھلی ایک صدی کی اردو شاعری کا جائزہ لیا ہے، لیکن انہوں نے اس کتاب میں کہیں بھی آدھے آدمی اور پورے آدمی کا تصور تفصیل اور وضاحت کے ساتھ پیش نہیں کیا۔ البتہ وہ اس کتاب میں آدھے آدمی اور پورے آدمی کے بارے میں جا بجا جو کچھ کہتے چلے گئے ہیں اس سے آدھے آدمی اور پورے آدمی کے معنی اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ آدھے آدمی کے لیے انہوں نے کسری آدمی کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے اور "کسری آدمی" کے عنوان سے انہوں نے نومبر ۱۹۶۲ء کے "سات رنگ" کراچی میں مضمون بھی لکھا تھا اس میں وہ پورے آدمی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ہم سب ماں کے پیٹ سے پورے پیدا ہوتے ہیں۔ آدھے، تہائی، یا چوتھائی نہیں۔ لیکن پورے پیدا ہونے کا مطلب کیا ہے۔

"مسئلہ اگر صرف جسمانی سالمیت کا ہوتا تو بحث کی کوئی گنجائش مشکل سے نکلتی۔۔۔ ۔۔۔۔ بحث کی گنجائش اس لیے نکلی ہے کہ مسئلہ صرف جسمانی سالمیت کا نہیں ہے پورے پیدا ہونے کا مطلب ہے جسم و روح کے ساتھ پورا پیدا ہونا۔

"فطرت انسان کو ماں کے پیٹ سے پورا آدمی پیدا کرتی ہے۔ انسان اپنی انانیت سے ادھوری سچائیوں کو اپنی فطرت کی حقیقت سے تعبیر کرتا ہے اور اس طرح خود بھی ادھورا بن جاتا ہے۔ کسری آدمی۔ انسان پرست۔ قوم پرست۔ فرد پرست تصور پرست۔ رومان پرست۔ جمال پرست۔ عقل پرست۔ وجدان پرست۔ قنوطیت پرست رجائیت پرست۔۔۔۔۔۔ انسانی ایگو یا انا کے یہ چھوٹے تصورات بھی بے شمار ہیں۔"

ان جملوں کو ملا کر پڑھنے سے کسری آدمی اور پوری آدمی کا ایک ہلکا سا خاکہ ضرور ذہن میں آ جاتا ہے لیکن مکمل تصویر نہیں بن پاتی۔ اسی طرح زیر بحث کتاب کو غور سے پڑھنے کے باوجود کسری آدمی اور پورے آدمی کے صرف چند پہلو سامنے آتے ہیں، مثلاً:

(۱) کسری آدمی وہ ہے جو جسم اور روح کی ہم آہنگی کا قائل نہیں ہوتا۔

(۲) کسری آدمی وہ ہے جو اپنے جسمانی تقاضوں سے شرماتا ہے اور اپنے جنسی جذبے سے خوف کھاتا ہے۔

(۳) کسری آدمی محبت اور جنسی جذبے کو شخصی چیز سمجھتا ہے اور ان دونوں کے سماجی نتائج سے گریز کرتا ہے۔

(۴) کسری آدمی خود فریب اور خود پرست (فرد پرست) ہوتا ہے۔ وہ ہمیشہ خواب و خیال کی دنیا میں رہتا ہے اور دنیا کی تمام چیزوں کو یہاں تک کہ اپنی محبوبہ کو بھی اپنی تکمیل کا ذریعہ سمجھتا ہے۔

(۵) کسری آدمی بظاہر پاکیزگی اور معصومیت پر جس قدر زور دیتا ہے۔ اندرونی طور پر اسی قدر گندگی اور گھٹن کا شکار رہتا ہے۔ اس کی شخصیت اخلاقی بزدلی اور ریاکاری کا مجسمہ ہوتی ہے۔

(۶) کسری آدمی کائنات کے نظام سے ہم آہنگ نہیں ہوتا۔

(۷) کسری آدمی کی سب سے بڑی کمزوری روحانیت ہے۔ اس کی انسان پرستی، خبر پرستی، انقلاب پرستی غرض کہ اس کی تمام انسانی یا اخلاقی خوبیاں اسی کمزوری سے پیدا ہوتی ہیں جسے روحانیت کہتے ہیں۔

سلیم احمد کے مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" سے کسری آدمی کے بارے میں اسی قسم کے تصورات بر آمد ہوتے ہیں۔ ان کا پورا آدمی انہیں تصورات کی ضد سے عبارت ہے۔

سلیم احمد کا خیال ہے کہ "۱۸۵۷ء سے پہلے ہند اسلامی تہذیب ایک وحدت تھی غدر کے ہنگامے نے اسے چکنا چور کر دیا۔

"جب تک ہند اسلامی تہذیب کی شکست و ریخت جاری رہے گی، غالب بھی زندہ رہے گا۔ غالب ان تمام پونے آدھے تہائی چوتھائی آدمیوں کی اصل ہے جن کی کھیپ حالی کے ساتھ اور حالی کے پیچھے آئے گی۔

اردو شاعری میں روحانی فرد پرستی کی ابتدا غالب سے ہوتی ہے۔"

سلیم احمد کے ان بیانات سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ ان کے نزدیک کسری آدمی ۱۸۵۷ء کے بعد کی مخلوق ہے۔ اس سے پہلے اردو شاعری پورے آدمی کی ترجمان تھی۔ غالب سے لے کر

ضیا جالندھری تک (بیچ میں اختر شیرانی، فیض، مجاز، ساحر لدھیانوی، جان نثار اختر، اختر الایمان، اور قتیل شفائی کے نام آتے ہیں) یہ تمام شعرا کسری آدمی کے نمائندے ہیں۔ ویسے وہ غزل کے حالی کو پورا آدمی مانتے ہیں۔ جوش کے بارے میں ان کا خیال یہ ہے کہ "ان کے کلام میں کسری آدمی کی تمام ٹوٹی پھوٹی شکلیں ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہو کر کسی نہ کسی طرح ایک وحدت میں تبدیل ہو جانا چاہتی ہیں اور نہیں ہو سکتیں۔"

سلیم احمد کے نزدیک اقبال بھی کسری آدمی ہی کی ایک شکل ہیں۔ البتہ فراق، میراجی اور راشد پورے آدمی کے ترجمان ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ راشد پر اختر شیرانی کے اثر سے ایک حد تک کسری آدمی کا سایہ نظر آتا ہے۔ سلیم احمد نے فراق کی شاعری کا تفصیلی تجزیہ پیش نہیں کیا۔ غالباً اس لیے کہ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں نظم کے نہیں۔ راشد اور میراجی کے تفصیلی تجزیے سے یہ بات مترشح ہے کہ غالب سے لے کر ضیا جالندھری تک جن شعرا کا جائزہ لیا گیا ہے ان کے گناہوں کا اگر کوئی کفارہ جدید شاعری میں موجود ہے تو وہ راشد اور میراجی کی شاعری ہے اب تک میراجی اور راشد محض جدید نظم کے بانی سمجھے جاتے تھے لیکن سلیم احمد نے شعوری یا غیر شعوری طور پر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے میراجی اور راشد جدید نظم کے ساتھ ساتھ جدید طرز احساس کے بھی بانی تھے۔ ان دونوں کا طرز احساس دوسرے شعرا کے مقابلے میں نہ صرف مختلف ہے بلکہ صحت مند بھی۔ انہوں نے میراجی اور راشد کو جدید شاعری کے ہیرو کا درجہ دے دیا ہے گو اس معذرت کے ساتھ کہ انہیں ان شاعروں کی فنی قدر و قیمت سے بحث نہیں ہے

سلیم احمد کے ان خیالات پر بحث کی بڑی گنجائش ہے اور گزشتہ ایک سال کے اندر متعدد رسالوں کے صفحات میں ان خیالات پر خاصی بحث ہوئی بھی ہے۔ لیکن سلیم احمد کے معترضین سے کئی جگہ اتفاق کرنے کے باوجود مجھے ایسا لگتا ہے کہ سلیم اپنے اس دعوے کو ثابت کرنے میں کامیاب رہے ہیں کہ روحانیت اس عہد کی سب سے بڑی شیطانیت ہے۔ یہاں وہ ڈی ایچ لارنس سے بہت قریب ہو جاتے ہیں۔ لارنس کے بارے میں ہڈلسن ہری نے لکھا ہے کہ "اس کے نزدیک مثالی محبت ہی وہ دشمن ہے جس سے لڑنا ضروری تھا" کیا یہ کہنا غلط ہو گا کہ جو کام ڈی ایچ لارنس نے اپنے ناولوں میں کیا وہی کام سلیم احمد اپنی تنقیدوں میں کر رہے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں؟

جنسی جذبے کی طرف سلیم احمد کا جو رویہ ہے اور انہوں نے اسے زندگی میں جو حیثیت

دے رکھی ہے اس کے پیشِ نظر لارنس اور فرائڈ سے ان کا ذہنی رشتہ بڑا استوار نظر آتا ہے
اپنے آخری مضمون "عشق اور قحطِ دمشق" میں لکھتے ہیں:

"اب سے سولہ سترہ برس پہلے کی بات ہے جب قحط بنگال کے واقعات اخباروں کی سرخیاں بن کر شائع ہوتے تھے اور پورا ہندوستان ایک سُن کر دینے والی دہشت کے انداز میں یہ خبریں پڑھتا تھا کہ ماؤں نے بھوک سے بیتاب ہو کر اپنے بچے بھون بھون کر کھالیے۔ مجھے یاد ہے کہ اس زمانے میں ترقی پسند نقاد اس بات پر تالیاں بجاتے تھے کہ آخر جیت انہیں کے نظریے کی ہوئی یعنی فرائڈ ہار گیا اور مارکس جیت گیا۔ جیسا کہ آپ سب کو معلوم ہے ہمارے ادب پر بہت گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ یہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا دور تھا۔ اس نے تمام ادیبوں کو ادب کی پہلی صف سے پیچھے دھکیل دیا جو زندگی اور اس کے عوامل کی تشریح جنس کی روشنی میں کرتے تھے۔ بین الاقوامی سطح پر جو چیز فرائڈ کی شکست تھی اردو ادب کے مختصر اور محدود دائرے میں اسے میں میراجی کی ہار کہتا ہوں۔ میراجی ہار گیا . . . . "

مگر جیسا کہ سلیم احمد کے چھوٹے بھائی شمیم نے کہا ہے:

"سلیم احمد نے اپنے مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" میں فرائڈ کو ہارنے نہیں دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ سلیم احمد کے مضمون میں مارکس کی فتح، فرائڈ کی شکست سے بدتر معلوم ہوتی ہے۔ سلیم احمد نے میراجی کو دوسرے شاعروں سے بلند تر سطح پر کھڑا کر کے مارکس کی معنوی اولادوں سے فرائڈ کی بے دخلی کا بدلہ لے لیا ہے۔ لیکن ایک طرح سے غور کیجئے تو مارکس اور فرائڈ کو ایک دوسرے کا حریف تصور کرنا ہی غلط ہے۔ دونوں زندگی کی دو بنیادی جبلتوں کے نمائندے ہیں۔ بھوک اور جنس۔ فطری ترتیب کے اعتبار سے بھوک جنس پر مقدم ہے لیکن اہمیت کے اعتبار سے دونوں برابر ہیں۔ بھوک کی تسکین آدمی کو جسمانی اور انفرادی طور پر زندہ رکھتی ہے۔ جنس کی تسکین روحانی اور نسلی طور پر۔ دونوں جبلتیں ایک دوسرے کا ضمیمہ ہیں ٹھیک اسی طرح جیسے دن اور رات۔ اگر مارکس زندگی کا دن ہے تو فرائڈ زندگی کی رات۔ انسان دونوں کے مطالبات کو ماننے پر مجبور ہے۔ اگر اقتصادی جبریت ایک حقیقت ہے تو جنسی جبریت بھی اس سے کچھ کم حقیقت نہیں۔ حسن عسکری داخلی زندگی کی تنظیم پر اصرار کرتے ہیں۔ سلیم احمد

جنسی تہذیب کی اہمیت پر۔ دراصل یہ دونوں رویے زندگی کے اقتصادی عوامل کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے کا ردعمل ہے اور بس۔

سلیم احمد کے مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' کو پڑھنے کے بعد یہ خوشی تو ضرور ہوتی ہے کہ شعر و ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے ایک نیا، دلچسپ اور معنی خیز انداز نظر ہاتھ آ گیا ہے لیکن اس انداز نظر کی صحت، افادیت اور اس کے طریق اطلاق سے متعلق کئی سوال تشنہ جواب رہ جاتے ہیں۔ مثلاً اگر کسری آدمی نتیجہ ہے آدمی کی اس عادت کا کہ وہ اپنی فطرت کے مطابق زندگی بسر کرنے کی بجائے اپنی فطرت کے متعلق کسی ذاتی یا شخصی تصور کے مطابق زندگی بسر کرنے لگا ہے تو سوال یہ ہے کہ اس کمزوری کو ۱۸۵۷ء کے بعد کے انسان سے کیوں منسوب کیا جا رہا ہے۔ انسان کی اس کمزوری کا شکار اگر ازل سے نہیں جب بھی صدیوں سے رہا ہے۔ دوسرا سوال جو سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ اگر ہماری سوسائٹی کو ۱۸۵۷ء سے پہلے روحانی اور جسمانی ہم آہنگی حاصل تھی تو اس سوسائٹی کے افراد کو محبت کرنے کی آزادی کیوں حاصل نہ تھی، محبت کو جرم یا گناہ کیوں تصور کیا جاتا تھا۔ شعر امحبت پر ہزار طرح کی پابندیوں کا رونا کیوں روتے رہتے تھے۔ کسری آدمی اور پورے آدمی کے نظریے کا اطلاق میر، غالب، اقبال، جوش اور فراق جیسے شاعروں پر کس طرح ہوگا؟ میرا خیال ہے کہ یہ نظریہ ابھی مزید تشریح و توضیح کا محتاج ہے اور تشریح و توضیح کی بہترین صورت یہ ہوگی کہ اس نظریے کی روشنی میں اردو کے بڑے شاعروں اور نثر نگاروں کا مفصل مطالعہ پیش کیا جائے اور ان کا تجزیہ کرتے وقت انھیں اس نظریے کے چوکھٹے میں زبردستی بند کرنے کی کوشش نہ کی جائے۔

زیر نظر کتاب کا دوسرا اہم مضمون ''غزل، مفلر اور ہندوستان'' ہے جس کے عنوان سے چونکانے کی کوشش نمایاں ہے۔ لفظ 'مفلر' حالی سے اس بیزاری اور برگشتگی کی علامت ہے جو سلیم احمد کو ان کے ذہنی مرشد حسن عسکری سے وراثت کے طور پر ملی ہے۔ حسن عسکری کے مرشد فراق گورکھپوری ہیں سلیم احمد کے یہاں نظریات و خیالات پر دونوں کا عکس موجود ہے۔ اس کے باوجود ان کی انفرادیت آفتاب کی طرح روشن ہے۔ ''غزل، مفلر اور ہندوستان'' میں سلیم احمد نے حالی کے زمانے سے لے کر ۱۹۴۷ء تک سیاست اور ادب کے نمایاں ترین رجحانات کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھنے اور ان کے معنی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے حالی کے مقابلے میں حسرت موہانی کو اپنا ہیرو بنایا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ زندگی اور شاعری دونوں میں ان کا نقطۂ نظر صحیح اور صحت مند تھا۔ ان کے برعکس حالی دونوں محاذ پر غلط اور مضر رہنمائی کر رہے تھے یہاں

بھی سلیم احمد کے نزدیک حالی اور حسرت کا فرق دراصل جنسی جذبے کی طرف صحت مند اور غیر صحت مند رویّے کا فرق ہے۔ دونوں کی اخلاقیات اور سیاسیات کا فرق بھی یہیں سے پیدا ہوتا ہے۔ سلیم احمد کہتے ہیں:

"پتا نہیں جیت کس کی ہوئی۔ حالی کی یا حسرت کی۔ مجھے صرف اتنا معلوم ہے کہ ترقی پسندوں نے معاشی اور سیاسی نظریات کے بل پر جس صحت مند معاشرے کی تصویریں دکھانا شروع کی تھیں اس نے ۴۷-۱۹۴۶ء میں ننگی عورتوں کے جلوس نکالے۔ ان عورتوں کا جلوس جنہیں حالی نے ماؤں، بہنوں اور بیٹیوں کے روپ میں دنیا کی عزت کہا تھا، جنہیں حسرت نے بنتِ عم کے روپ میں چاہا تھا اور جن سے بات کرنے کا دوسرا نام غزل ہے۔"

اگر عورت اور تہذیب کا یہ انجام غزل کے خلاف آواز بلند کرنے کا نتیجہ ہے تو یہ بات غور طلب ہے کہ نصف صدی کے اندر یورپ میں دو عظیم جنگیں کیوں ہوئیں جبکہ یورپ کے ادب میں نہ غزل ہے نہ اس کے خلاف آواز اٹھانے والے حالی۔ سلیم احمد نے ہمارے تہذیبی بحران کی جو توجیہ کی ہے وہ تنقید میں "صنعت حسن تعلیل" کی اچھی مثال ہے۔ شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شاعری میں اس صنعت کا استعمال جس قدر مستحسن ہے تنقید میں اتنا ہی مضر بھی ہے۔

اس کتاب میں سلیم احمد کے تمام تر حملے کا ہدف رومانی فرد پرستی ہے۔ انہوں نے شاعری اور زندگی دونوں میں رومانیت اور فرد پرستی کے جن ہولناک نتائج کی نشاندہی کی ہے۔ وہ سب درست سہی لیکن بنیادی سوال وہی ہے کہ انسان اپنے ان دیرینہ امراض سے نجات کیسے پائے جنہوں نے اس کی تاریخ اور تقدیر دونوں کو ایک المیہ بنا رکھا ہے۔ یوں کہنے کو ان امراض کا علاج موجود ہے۔ یعنی آدمی رومانیت کی جگہ حقیقت پسندی اختیار کرے۔ اور فرد پرست بننے کی بجائے نوع پرست بن جائے لیکن ان دواؤں میں خرابی یہ ہے کہ آدمی ایک مرض سے شفایاب ہو کر دوسرے میں مبتلا ہو جاتا ہے جو پہلے مرض کی ضد ہوتا ہے۔

"نئی نظم اور پورا آدمی" ایک تنقیدی کتاب ہے لیکن یہ محض شاعری کی تنقید نہیں زندگی کی تنقید بھی ہے۔ سلیم نے شاعری اور زندگی کا جائزہ لینے کے لیے جو کلیہ قائم کیا ہے اس کی صحت اور جامعیت پر شبہ کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ انہوں نے اپنے کلیے کی بنیاد پر جو باتیں کہیں ہیں ان میں فکر و خیال کو جھنجھوڑنے کی زبردست قوت موجود ہے۔

سلیم احمد کا انداز بیان اس کتاب کی ایک بڑی خوبی بھی ہے اور ایک بڑی کمزوری بھی کی نثر اتنی رواں دواں خوبصورت، شگفتہ اور دلچسپ ہے کہ پڑھنے والا اس کی لذت میں گم ہو کر خیالات کی صحت وصداقت پر غور کرنا بھول جاتا ہے۔ انھوں نے خیالات کے اظہار میں منطقی ترتیب وتسلسل سے زیادہ گفتگو کی آزادہ روی سے کام لیا ہے اور کہیں کہیں ڈرامائی مکالمے کو بھی بروئے کار لائے ہیں۔ گفتاری اسلوب تو ان کے روحانی مرشد حسن عسکری اور فراق گورکھپوری کا فیض کہا جا سکتا ہے لیکن تنقید میں ڈرامائی مکالمہ خود ان کی ایجاد ہے۔ اسی کے ساتھ تنقیدی مضامین میں جنسی الفاظ واصطلاحات کا بے جھجک استعمال اور بعض جنسی معاملات کی طرف لطیف اشارے بھی سلیم احمد کی ایک ایسی خصوصیت ہے جس میں کوئی ان کا شریک نہیں۔ ان کے طرز تحریر کو تنقید کے لیے موزوں کہنا تو مشکل ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ ان کی یہ کتاب ایک خیال انگیز نقطۂ نظر اور ایک دل آویز اسلوب دونوں کی حامل ہے۔

اسے قیام پاکستان کے بعد کے اہم ترین تنقیدی کارناموں میں شمار کرنا غلط نہ ہوگا۔

۲۲ نومبر ۱۹۶۳ء

پروفیسر احمد علی نیّد

پورا آدمی — ایک تنقیدی معیار

اردو تنقید میں صرف دو طرح کے لکھنے والے ہیں، ایک روایت کو ماننے والے اور دوسرے روایت سے انحراف کرنے والے —— روایت کو ماننے والے بازیافت کے راستے پر ہیں اور انحراف کرنے والے گریز کے راستوں پر گامزن ہیں۔ وہ تمام نقاد جو حرکت و تبدیلی کے عمل اور حرکت و تبدیلی کی دنیا ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں انحراف کرنے والے ہیں۔ ان میں افادیت پرست، ترقی پسند، جدیدیت پسند، جمال پرست اور نفسیات کے تجزیہ کار سبھی شامل ہیں۔ ہم ان کو جدت پسند کہہ لیتے ہیں کیونکہ جدت کے ولولے ہی نے ان کو انحراف کی راہ پر ڈالا ہے۔ ان کے برخلاف روایت کو ماننے والے حرکت و تبدیلی کے عمل اور حرکت و تبدیلی کی دنیا کو اصول روایت کے تابع قرار دیتے ہیں اور عرفِ عام میں روایت پسند کہلاتے ہیں۔ یہ اس روایت کے علمبردار ہیں جو زمین و زمان کے اختلاف کے باوجود اپنے جوہر میں ایک حقیقت ابدی کی حیثیت سے قائم و دائم ہے اور زمان و مکان میں واقع ہونے والی تمام تبدیلیوں کو انتشار کی دست برد سے بچاتی ہے۔ جدت پسند نقادوں نے نئی بات کہنے کے شوق میں بہت زور تنقید کی طنابیں کھینچنے میں مارا اور بھانت بھانت کی چیزیں بطور اپنے جدید کارناموں کے پیش کیں۔ مگر گریز کے راستوں میں ان میں سے اکثر غبار میں کھو گئے۔ باقی جو بچے وہ اب تک ادب کے "اولڈ پیپلز ہوم" Old peoples Home میں مقیم ہیں اور تاریخ و تحقیق کا کام کرنے والے کبھی کبھار ان کا حال دریافت کر لیتے ہیں مگر ادب سے سنجیدہ دلچسپی رکھنے والے اب ان کی بات تک نہیں پوچھتے۔ دوسری طرف روایت پسند نقاد ادب میں اپنی مؤثر موجودگی کا برابر ثبوت دے رہے ہیں۔ ایک طرف ان کے افکار کی پذیرائی ہو رہی ہے اور دوسری طرف ان کے خلاف بڑے زور و شور سے لکھا جا رہا ہے۔ مطلب یہ کہ وہ رزم گاہِ ردّ و قبول میں ہیں اور

وہاں اپنے قدم جمائے ہوئے ہیں۔ روایت کے ان علمبرداروں میں سے ایک سلیم احمد ہیں جو اپنی نوائے خوشس آہنگ کے ساتھ اس رزم گاہ کی زینت بنے ہوئے ہیں۔ غیر مشروط پذیرائی یا مکمل قبولیت تو مشاہیر ادب بلکہ مشاہیر عالم میں سے کسی کو نہ ملی اور نہ ملنی چاہیئے کیونکہ ایک دانائے راز آرٹیگا وائی گیسے Ortiga-Y-Gasset نے کہا ہے کہ پوری طرح قبول کیا جانا دراصل پوری طرح رد کیے جانے کے مترادف ہے۔ دنیا کے سارے ادبی و علمی کام کرنے والے سدا رزم گاہ رد و قبول ہی میں رہے ہیں۔ اب اگر سلیم احمد بھی یہاں تک آ گئے ہیں تو یہ ایک غیر معمولی بات ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

تنقید میں سلیم احمد کا ایک مستند کام یہ ہے کہ انہوں نے ایک ایسا معیار نقد و نظر دیا جس کی ضرورت تھی اور جس کی پائیدار اہمیت بھی ہے۔ اس معیار پر روایت کے تناظر میں شعر و ادب کو پرکھا جا سکتا ہے اور سلیم احمد نے شعر و ادب کو اس پر پرکھ کر بھی دکھا دیا ہے اس کے اور بھی بڑے مضمرات ہیں جن کی تفصیل ہم آگے بیان کریں گے۔ یہ معیار ہے "پورا آدمی"۔ سلیم احمد سے پہلے اردو تنقید میں یہ اصطلاح کسی نے استعمال نہیں کی یعنی یہ معیار اور اس کا اطلاق سلیم احمد کے ذ خاص کام ہیں۔ یہ درست ہے کہ ان سے پہلے محمد حسن عسکری نے انسان و آدمی کی بحث اٹھائی تھی اور اس بحث کے دوران خبر و آگہی کی باتیں انہوں نے کہی تھیں لیکن محمد حسن عسکری ان سوالوں سے دو چار تھے کہ حقیقت انسانیہ کیا ہے اور کائنات میں انسان کا مقدر Destiny کیا ہے۔ جبکہ سلیم احمد کا کام اردو تنقید میں پورے آدمی کو بطور ایک معیار کے روشناس کرانا اور اس کا اطلاق ادب پر کرنا ہے۔ ان کا کام اپنی ماہیت میں محمد حسن عسکری کے کام سے قطعاً مختلف ہے۔ کیا محمد حسن عسکری نے سلیم احمد کے کام کے لیے عقبی میدان تیار اور ہموار کیا تھا؟ یہ ایک الگ سوال ہے جس کو ہم کسی اور وقت کے لیے اٹھائے رکھتے ہیں۔ فی الحال یہ دیکھیے کہ عسکری صاحب کے علاوہ کسی اور نقاد نے تو کوئی عملی کام ایسا نہیں کیا جو کہ کسی طرح سلیم احمد کے کام کا پیش خیمہ ثابت ہو، اور یہ بھی دیکھیے کہ پورے آدمی کو تنقیدی معیار کی حیثیت سے پیش کرنے میں کہیں کوئی اور نقاد سلیم احمد پر سبقت نہ لے گیا ہو۔ ہم نے بہت جستجو اس سلسلے میں کی اور ایسی ایسی کتابوں کو اٹھا کر دیکھا جن پر تہ در تہ گرد جم چکی ہے۔ مگر ہم کو کوئی سراغ ایسا نہ ملا جس سے سلیم احمد کے کام کی اولیت پر حرف آئے۔ اگر کسی اور صاحب کو اس سلسلے میں کوئی نظیر مل جائے تو ہم بلا تامل اپنی بات کی تصحیح کر لیں گے کیونکہ ہمیں یہ بات سخت ناپسند ہے کہ سلیم احمد سے کوئی ایسی بات منسوب کی جائے جو

واقعتاً ان سے منسوب نہیں ہونی چاہیئے۔

کوئی یہ خیال نہ کرے کہ ہم نے یہ اندازِ گفتگو سلیم احمد کو نئی بات کہنے کا کریڈٹ دلوانے کے لیے اختیار کیا ہے۔ نہیں، ایسا ہرگز نہیں ہے۔ بلکہ ہم تو یہ کہتے ہیں کہ نئی بات بذاتِ خود کوئی بڑی بات نہیں ہوتی۔ بات کی بڑائی تو اس میں ہے کہ وہ صداقت پر مبنی ہو جتنی بڑی صداقت اتنی ہی بڑی بات۔۔۔ اور صداقت کوئی نئی چیز نہیں بلکہ وہ ازل و ابد کے تناظر میں ہے۔ اس لیے صداقت پر مبنی کوئی بات بجز اپنی لفظی تشکیل کے نئی نہیں ہوتی۔ تمام صداقتوں کی جڑیں کہیں قدیم میں ہیں اور ایک بڑی صداقت سے جڑی ہوتی ہیں اس لیے ہمارا مقصد کوئی ایسی بینش یا افتادہ بات کہنا نہیں تھا کہ سلیم احمد فلاں تصور کے موجد ہیں۔ جدیدیت تو اندازِ نظر کا دھوکا ہے۔ ہم تو یہ کہہ رہے ہیں کہ "پورا آدمی" بطور ایک معیارِ تنقید کے پہلی بار سلیم احمد نے روشناس کرایا۔ اس طرح کہ یہ "پورا آدمی" روایت میں پہلے سے موجود تھا۔ اگر کریڈٹ ذاتی آپ کو دینا ہے تو سلیم احمد کو صرف اس بات کا کریڈٹ دیجیے کہ انہوں نے ادب کو ایک سالم اور سچا معیارِ تنقید دیا جس پر کھرے کھوٹے کو پرکھ کر دیکھا جا سکتا ہے اور جو کھرے کا کھرا پن اور کھوٹے کی کھوٹ کو ظاہر کر دیتا ہے۔ اگر کوئی سلیم احمد کو اس بات کا کریڈٹ دینا نہیں چاہتا تو اس کے پاس کوئی عقلی یا نقلی دلیل ضرور ہوگی۔ لیکن یہ کہہ کر سلیم احمد کے کام کی اہمیت کو کم نہیں کیا جا سکتا کہ ان سے پہلے ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے بڑی شد و مد سے پورے آدمی کی بات کی تھی۔ یہ تو درست ہے کہ ڈی۔ ایچ لارنس نے ایک ادبی رویے کی تشکیل میں پورے آدمی کی بحث اٹھائی تھی اور ہم سلیم احمد کے کام کی اہمیت کو کم کرنے پر بھی راضی ہو جاتے مگر مشکل یہ ہے کہ اس کا کوئی جواز موجود نہیں ہے۔ سلیم احمد نے جیسا کہ ہم نے پہلے عرض کیا اردو تنقید میں پورے آدمی کی بات کی ہے۔ یہاں انگریزی ادب زیرِ بحث ہے ہی نہیں کہ ڈی۔ ایچ لارنس یا کسی اور مغربی مصنف کا نام درمیان میں آئے۔ مزید آپ یہ بھی دیکھیے کہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا پورا آدمی اپنے قد و قامت میں وہ نہیں ہے جو کہ سلیم احمد کا پورا آدمی ہے۔ ڈی۔ ایچ لارنس تو اوپر اور نیچے کے دھڑ کو جوڑ کر "لیڈی چیٹرلیز لور Lady Chatterley's Lover کے مسٹر میلور Mr. Malore جیسا ایک آدمی بنا لیتا ہے اور اس کو پورا آدمی کہتا ہے جبکہ سلیم احمد کا "پورا آدمی" اپنی آفرینش و تقویم میں "نفخت فیہ من روحی" کے جملہ اسرار کا حامل ہے۔ دیکھ لیجیے کہاں سے کہاں تک فرق ہے لیکن کوئی یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ ڈی۔ ایچ لارنس یا کسی اور مغربی مصنف کا حوالہ تو دور کی بات ہے۔ آپ خود اپنے یہاں دیکھ لیجیے کہ عبدالکریم جیلی کا "انسان کامل" موجود ہے۔ پھر ہماری شاعری میں علامہ اقبال

کا "مردِ مومن" اپنے جمال و جلال کی آب و تاب کے ساتھ موجود ہے۔ بس یہیں سے سلیم احمد نے خوشہ چینی کی ہے اور ایسی کارستانی دکھائی ہے کہ کچھ اِدھر سے لیا اور کچھ اُدھر سے اور نام رکھ دیا اس کا "پورا آدمی"۔ آیئے ذرا اس بات کو بھی دیکھ لیں۔ ہم پہلے بھی بیان کر چکے ہیں کہ سلیم احمد پورے آدمی کے موجد نہیں ہیں اور نہ ہو سکتے ہیں۔ یہ تصور اصلاً ہماری روایت کا تصورِ انسان ہے جس کو معیار کی حیثیت سے سلیم احمد اردو تنقید میں لائے ہیں۔ بایں ہمہ یہ دیکھ لیجیے کہ "انسانِ کامل" اپنی کلیت خیر میں انسانِ کامل ہے کہ خیر البشر ہے اور اقبال کا "مردِ مومن" ایک ایسا اژدر شاہ ہے جو کہ شاہین صفت تو ہے مگر اس شاہین کے پنجوں میں "کنڈلانی" والا سانپ لپٹا ہوا نظر نہیں آتا۔ اب آپ دیکھ لیجیے کہ سلیم احمد کا پورا آدمی خیرِ محض نہیں ہے۔ وہ اپنی تمام علوی اور سفلی جہتوں میں ظہور کرتا ہے۔ وہ اژدر شاہ بھی نہیں بلکہ آدمی ہے اور "کنڈلانی" کے سانپ سے اس کا تعلق ہے کہ اس کی ہستی میں ظلمانی علاقہ Dark Region بھی ہے۔ اب فیصلہ کر لیجیے کہ سلیم احمد کو کوئی کریڈٹ ملنا چاہیے یا نہیں۔

ایک تنقیدی معیار کے طور پر پورے آدمی کے متعارف ہونے کی بات تو ہو چکی۔ اب یہ دیکھتے ہیں کہ پورا آدمی ہے کیا۔ مگر ہم اپنے طور پر اس کو کسی منطقی تعریف میں بند نہیں کریں گے بلکہ سلیم احمد کی تحریروں سے رجوع کریں گے۔ ان کی تحریروں کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ پورے آدمی کے وسیع امکانات ان کے ذہن میں بند ربیج اجاگر ہوئے تھے۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" میں انہوں نے پہلی ملاقات اس سے کرائی تھی۔ اس کتاب میں اس کا صرف ہیولیٰ اور صورت نظر آتی ہے۔ بظاہر یوں معلوم ہوتا ہے کہ سلیم احمد نے صرف اوپر اور نیچے کے دھڑ کو جوڑ کر آدمی کو پوری اکائی کی صورت میں دیکھا ہے اور اس کا اطلاق اردو ادب پر کر دیا ہے۔ جب وہ کہتے ہیں کہ "شاعری بھی عورت کی طرح پورا آدمی مانگتی ہے" تو فوراً ذہن میں لیڈی چیٹرلیز لور Lady Chatterley's Lover کے مسٹر میلور جیسے ایک آدمی کا خیال آتا ہے۔ پھر جب وہ تنقیدی معیار کے طور پر اس کو رومانی شاعری، مقصدی شاعری، احساس کی شاعری اور جنسی میلان کی شاعری کے مقابلے میں رکھتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ وہ ایک کارآمد اور کھرا معیار تنقید میں لائے ہیں لیکن بات صرف اتنی ہی ہوتی تو ہم کہہ دیتے کہ مغلوب دانے حالی کو پیرویٔ مغرب کا طعنہ دینے والے جناب سلیم احمد نے خود پیرویٔ مغرب کی ہے مگر بات صرف اتنی نہیں ہے۔ اسی کتاب میں اگرچہ یہ پورے آدمی کے سفر کے آغاز کی نشاندہی کرتی ہے تو ایسے اشارے موجود ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ یہ محض مسٹر میلور جیسا کوئی آدمی نہیں بلکہ یہ کوئی اور ہی آدمی ہے جو کہ اپنی ہستی میں گہرے اسرار رکھتا ہے۔ ذرا مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ

فرمایئے۔ آپ بھی اس کو مسٹر میلور سے قطعاً مختلف پائیں گے۔

"تصوف کی طرح شاعری بھی پورے آدمی کی معراج "مکمل وصال" کو ٹھہراتی ہے شنکر اچاریہ بھی یوگا کے معنی بھی بتاتے ہیں "مکمل ملاپ" نہ کم نہ زیادہ ——— چنانچہ یہ صرف پورے آدمی کی معراج نہیں، اس کی پہچان بھی ہے۔ اب تصوف اور شنکر اچاریہ کو تو چھوڑ دیجیے اور شاعری کے "وصال" کی طرف آجایئے۔ مکمل وصال وہ ہے جو نفسیاتی الجھنوں کے بغیر ہو اور جس میں دو مختلف وحدتیں مل کر ایک نئی وحدت میں گم ہو جائیں۔ یہ عمل فرد کو وہ مرد ہو یا عورت اس کی انفرادی حدود سے باہر لے جاتا ہے اور اسی طرح وہ اپنے آپ کو ایک کائناتی وحدت کے ایک جزو کے طور پر محسوس کر لیتا ہے یعنی اس حقیقت کے ایک حصے کی حیثیت سے جو زمان و مکان سے ماورا ہے جو خود حیات ہے اور کائنات کے ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے۔"

نئی نظم اور پورا آدمی صفحہ نمبر ۷۴

آپ نے دیکھا یہ واقعی کوئی اور ہے۔ یہ "مسٹر میلور" جیسا ہرگز نہیں ہے۔ یہ تو کمال کا آدمی ہے جو کہ نجی تجربے کو حقیقت اعلیٰ سے مربوط کرنے کی سکت رکھتا ہے لیکن یہ اپنی تمام امکانی جہتوں اور وسعتوں بس کیا کچھ ہے؟ اس کی تفصیل ہمیں "نئی نظم اور پورا آدمی" میں نہیں ملتی۔ بعد کی تحریروں میں سلیم احمد اس کی جہتوں اور وسعتوں پر سے اٹھاتے چلے گئے ہیں، اور پورا آدمی اپنے سارے امکانات کے ساتھ ظاہر ہوتا گیا ہے۔ یہاں ان کی تحریروں کی تلخیص تو نہیں کی جا سکتی۔ لیکن ان کے حوالے سے ہم پورے آدمی کی ماہیت پر بات کریں گے۔ سلیم احمد اپنے ایک مضمون "کسری آدمی" مطبوعہ "سات رنگ" میں لکھتے ہیں کہ ہم سب ماں کے پیٹ سے پورے پیدا ہوتے ہیں۔ مگر اس کا مطلب محض جسمانی سالمیت نہیں ہے پورے پیدا ہونے کا مطلب جسم اور روح کے ساتھ پورا پیدا ہونا ہے۔ مزید وضاحت کے لیے وہ کہتے ہیں کہ اسلام جسم اور روح کی ثنویت کو تسلیم نہیں کرتا۔ ثبوت میں وہ صوفیہ کا یہ قول نقل کرتے ہیں "ارواحنا اجسامنا و اجسامنا ارواحنا۔" یعنی ہماری روحیں ہمارے جسم ہیں اور ہمارے جسم ہماری روحیں۔" آدمی جب اپنی حقیقت کو باطن میں دیکھے تو وہ روح ہے اور ظاہر میں دیکھئے تو جسم ہے۔ اب بچے کے پورے پیدا ہونے کا مطلب صاف ہے۔ بچہ اپنی پیدائش کے وقت ہی سے ایک وحدت ہوتا ہے۔ حدیث شریف میں اس وحدت کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ہر بچہ فطرت پر پیدا ہوتا ہے۔ توریت میں یہی حقیقت یوں بیان کی گئی ہے کہ "خدا نے آدم کو اپنی

صورت پر پیدا کیا۔" اب ہم کہتے ہیں کہ "سلیم احمد کا پورا آدمی" جسم و روح کی ایک اکائی ہے۔ جسم کے سارے بھید اور روح کے سارے اسرار اس میں موجود ہیں۔ پورا آدمی روسو Rousseau کے ایمیل Emile جیسا شریف وحشی Noble Savage یا ہابس Hobbes کے ظن و تخمین کا محض خود غرض اور مطلبی آدمی نہیں ہے۔ وہ نہ خیر محض ہے اور نہ شر محض۔ بلکہ خیر و شر دونوں پر محتوی ہے۔ سلیم احمد نے اپنے ایک اور مضمون "کسری آدمی کا سفر" مطبوعہ "اوراق" میں پورے آدمی کے بارے میں میتھو آرنلڈ Mathew Arnold کی کتاب کلچر اینڈ انارکی Culture & Anarchy کی دو اصطلاحوں عبرانیت اور یونانیت Hellenism/Hebraism کے حوالے سے بات کی ہے اور دونوں اصطلاحوں کے مفہوم میں توسیع کی ہے۔ پھر عبرانیت اور یونانیت کا تجزیہ کر کے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ عبرانیت جو کہ سامی الاصل مذاہب کی بنیاد ہے پورے آدمی کی روایت کا ایک سلسلہ ہے۔ یونانیت میں محض عقل و شعور کے ذریعے دیوتاؤں پر تنقید کی گئی ہے اور فلسفیانہ نظر سے ان پر غور کیا گیا ہے۔ لیکن عبرانیت میں آدمی اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنے خدا کے روبرو ہے۔ انہوں نے بائبل سے کتاب ایوب کا حوالہ دیتے ہوئے کہا ہے کہ اسفار ایوب کا انسان بھی خدا کے مقابل ہے اور اس پر تنقید کرتا ہے مگر یونانیوں کی طرح محض عقل سے نہیں بلکہ وہ اپنے پورے وجود سے اپنے خدا کے ساتھ مناجات کرتا ہے اور اس سے شکوہ بھی کرتا ہے۔ ایمان بھی بھرپور ہو تو انسان خدا سے شکوہ بھی کرتا ہے کیونکہ ایمان کے معنی خدا سے پورے آدمی کے کھلے ہوئے تعلق کے ہیں۔ عبرانیت کا مثالی آدمی "مرد ایمان" ہے اور یونانیت کا مثالی آدمی محض عقلی انسان ہے جو کہ پورے آدمی کی ایک کسری صورت ہے۔ عبرانیت کا مرد ایمان پورا آدمی ہے۔ کیونکہ وہ اپنے ایک جزو وجود یعنی عقل میں مقید نہیں ہے۔

یہاں تک پورے آدمی کے بارے میں ہم کو یہ علم ہوا کہ وہ جسم اور روح اکائی ہے وہ نہ خیر محض یا شر محض نہیں ہے۔ وہ احکام عقل میں بھی بند نہیں ہے اس میں عقل بھی ہے اور بے عقلی بھی اور وہ اس طرح اپنے خدا کے روبرو ہے جس طرح کتاب ایوب کا انسان اپنے خدا کے روبرو تھا۔ سلیم احمد دراصل انسان کا وہی تصور رکھتے تھے جو کہ ہماری روایت میں بیان کیا گیا ہے یعنی انسان میں وہ سب کچھ اجمالاً موجود ہے جو کہ کائنات کی وسعتوں میں تفصیلاً موجود ہے۔ ہماری روایت میں آدمی کو عالم اصغر Microcosm کہا گیا ہے اور کائنات کو عالم اکبر Macrocosm کہا گیا ہے۔ "پورا آدمی" عالم اصغر Microcosm ہی ہے۔ یہ پورا آدمی روایت سے وابستہ

ہوتا ہے اور روایت کے تصورِ حقیقت پر ایقان رکھتا ہے۔

اس سلسلے میں سلیم احمد کی ایک کلیدی تحریر "حالی سے لاماوری انسان تک" ہے اس تحریر کے حوالے کے بغیر پورے آدمی کی بات پوری نہیں ہوتی۔ "حالی سے لاماوری انسان تک" میں سلیم احمد نے اپنے مخصوص نقطہ نظر کی روشنی میں ۱۸۵۷ء کے سانحے کو برصغیر کی تاریخ میں ایک ایسا ہی موڑ قرار دیا ہے جیسا کہ جدید یورپ کی تاریخ میں نشاۃِ ثانیہ کو قرار دیا جاتا ہے وہ کہتے ہیں کہ اس ہولناک سانحے سے پہلے برصغیر میں ایک ایسی تہذیب موجود تھی جو کہ اپنے داخلی اور خارجی اجزاء میں مربوط اور ہم آہنگ تھی۔ اس تہذیب میں "مرکز جو" اور "مرکز گریز" قوتوں کا عمل بھی جاری تھا اور افرادِ انسانی پر اس کا اثر بھی یکساں نوعیت کا نہیں تھا کسی پر زیادہ اثر تھا اور کسی پر کم۔ اس فطری صورتِ حال کے موجود ہوتے ہوئے یہ تہذیب اپنے عناصرِ ترکیبی میں ربط و ہم آہنگی رکھتی تھی اور اپنی ماہیت میں روحانی تھی۔ اس میں ربط ایک تصورِ حقیقت کی بنا پر پیدا ہوا تھا جو زندگی کے ہر شعبے میں جاری و ساری تھا۔ یہ تصورِ حقیقت روحانی تھا۔ تہذیب کی تمام اجتماعی اور انفرادی اقدار اس سے پیدا ہوئی تھیں اور اس کے گرد گھومتی تھیں۔ نتیجے کے طور پر یہ تہذیب اجتماعی کُلیّت بھی پیدا کرتی تھی اور انفرادی کُلیّت بھی۔

سلیم احمد کی ان باتوں کا تجزیہ کریں تو ان میں بنیادی اہمیت اس تصورِ حقیقت کو حاصل ہے جو کہ تہذیب کے داخلی و خارجی اجزاء میں ربط پیدا کرتا ہے اور تمام تہذیبی اقدار کا سرچشمہ ہے اجتماعی اور انفرادی کُلیّت کا ظہور اسی تصور کی بنا پر ہی ہوا تھا۔ روایت میں اس تصور کو ماورائے طبیعیاتی اصول کہا جاتا ہے۔ یہ اصول جس تہذیب میں کارفرما ہوتا ہے، اس کو مربوط و ہم آہنگ بنا دیتا ہے کیونکہ یہ اس کے اجزاء کو آپس میں وابستہ کرتا ہے اور ان کو ایک تنظیمی صورت دیتا ہے یہ اصول فرد کے اجزائے وجود کو بھی باہم مربوط کرتا ہے اور فرد ایک انفرادی کُلیّت کی شکل عطا کرتا ہے۔ یہ انفرادی کُلیّت ہی پورا آدمی ہے اور اجتماعی کُلیّت پورے آدمی کی تہذیب ہے اور اس تہذیب کا مرکزی اصول جو کہ اپنی ماہیت میں روحانی ہے۔ پورے آدمی کے وجود کا بھی مرکزی اصول ہے۔ اس طرح پورا آدمی جسم اور روح کی اکائی ہونے کے باوجود اپنی انتہا میں ایک حقیقت روحانی ہے۔ لیجئے پورے آدمی کی بات کرتے کرتے ہم روحانی سطح تک آ گئے مگر ایک لمحے کے لیے بھی یہ نہ سمجھیے کہ پورا آدمی گوشت پوست کا آدمی بھی ہے اور جسمانی کثافت کے ساتھ اپنے وجود کی باطنی جہت میں روحانی لطافت رکھتا ہے کیونکہ نفخہ روحِ ازلی کا امین ہے۔

اس گفتگو سے یہ اندازہ ہوا کہ پورا آدمی کوئی الگ تھلگ آدمی نہیں ہے وہ نیٹشے ـــــــــ Nietzsche کے "زرطشت" Zarathustra کی طرح سب سے الگ پہاڑی کی بلندی پر قیام کرنے والا نہیں ہے بلکہ اپنے اجزائے وجود میں مربوط ہونے کے ساتھ ساتھ ایک ہم آہنگ تہذیب سے بھی ربط رکھتا ہے اور ایک روایتی تصور حقیقت سے بھی گہرا ناتا رکھتا ہے۔ یعنی اس کا تعلق کائنات اور ورائے کائنات سے بھی ہے۔ لیکن یہ بات وضاحت طلب ہے کہ پورا آدمی روایتی تصور حقیقت سے ربط کس نوعیت کا رکھتا ہے اور اس ربط کی بنا پر کس طرح ایک ہم آہنگ انفرادی کلیت بنتا ہے۔ سلیم احمد نے اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہماری روایتی تہذیب غزل کی تہذیب تھی اور غزل کا مرکزی استعارہ عشق ہے۔ اسی طرح پورے آدمی کی متاع حیات بھی عشق ہے۔ وہ شوق کے مراحل طے کرتا ہوا اپنی حقیقت اصلی کی طرف لوٹ جانا چاہتا ہے۔ اور اس سے وصال کا خواہاں ہے۔ عشق ارتفاع کا ایک عمل ہے جس میں آدمی اپنے جذبے، جبلت، عقل و احساس اور روح یعنی تمام اجزائے وجود کے ساتھ شریک ہوتا ہے۔ عشق کی شدت و حدت اس کے تمام اجزائے وجود کو یکجا کر دیتی ہے اور آدمی اپنے پورے وجود اور اپنی پوری بودگی کے ساتھ ترفع Sublimation کی ایک کیفیت میں آجاتا ہے۔ مولانا روم نے تو عشق کی کارفرمائی تمام اجزائے آفرینش میں دیکھی ہے۔ کائنات میں جمادی، نباتی، حیوانی اور انسانی ہستی میں باہمی کشش اور جذب و انجذاب کا جو عمل جاری ہے انہوں نے اس کو عشق سے تعبیر کیا ہے اور کہا ہے

حق جہاں را از محبت آفرید

ہر دو عالم از محبت شد پدید

لیکن صوفیہ کے عشق پر گفتگو کی یہاں گنجائش نہیں۔ ہم تو پورے آدمی کی بات کر رہے ہیں اور سلیم احمد کا کہنا ہے کہ سوز و ساز عشق سے آدمی کے اجزائے وجود میں ربط و ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح وہ عشق کی بدولت "پورا آدمی" بنتا ہے۔ عشق کبھی جزوی وجود کا عمل نہیں ہوتا۔ جزوی وجود کا عمل تو عیاشی ہوتی ہے۔ عشق روایتی تہذیب میں زندہ تھا اس لیے روایتی تہذیب پورے آدمی کو جنم دیتی تھی۔ دور جدید میں انسان میں سے جو چیز کم ہو گئی ہے وہ عشق ہی تو ہے۔ حالی جیسے لوگ اپنے داخلی تجربے میں مرگ عشق ہی کے تجربے سے دوچار ہوئے تھے۔ اور حالی نے کہا تھا کہ اب وہ غزل کا مضمون بنانے والی چیز باقی نہیں رہی ہے۔

آیئے جب بات حالی تک پہنچ گئی ہے تو دیکھ لیں کہ آدمی میں کسر بیت کیسے پیدا ہوئی۔ ہمارے

یہاں تو حالی کے زمانے ہی سے کسریت کی ابتدا ہوتی ہے۔ حالی نے روایتی شاعری کو رد کیا اور بڑی مغربی کی روش اختیار کی۔ مگر حالی سے پہلے غالب کے یہاں ایک انحرافی رویہ ظہور کر چکا تھا۔ غالب جدت پسندی کی رو میں کہہ گئے تھے "کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا" لیکن ان کا روایتی جزو وجود عشق سے نسبت کا مزا بھی پاتا تھا۔ حالی نے قطعیت کے ساتھ کہہ دیا "اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا" اور انہوں نے غزل کی اس شاعری کو بھی ترک کر دیا جس کا مرکزی استعارہ عشق تھا۔ لہذا مرگ عشق سے کسریت کا سلسلہ ہمارے یہاں شروع ہوا۔ ہم اس سانحے سے اس وقت دوچار ہوئے جب ۱۸۵۷ کی جنگ میں روایتی تہذیب کے اجزا بکھر کر رہ گئے تھے۔ لیکن یورپ میں نشاۃ ثانیہ کے بعد کسری آدمی کا ظہور ہوا تھا یعنی ٹھیک اس وقت جب مسیحی روایت کی تہذیب تہ و بالا ہوئی تھی۔ دور جدید میں سلیم احمد کی روایتی فکر کے مطابق روسو، کارل مارکس اور فرائڈ سب کسری آدمی کے نمائندے ہیں اور یورپ میں نیچرل شاعری اور رومانی شاعری ادب میں کسریت کی شکلیں ہیں۔ یورپ تو دور جدید میں نہ صرف مرگ عشق کے تجربے سے دوچار ہوا بلکہ اس نے تو وہ ماورائے طبیعیاتی حقیقت بھی گم کر دی جس سے روایتی آدمی کو عشق تھا۔ مختصر یہ کہ روایتی تصور حقیقت کی گمشدگی اور مرگ عشق سے آدمی کے وجود کے پرزے پرزے بکھر کر رہ گئے۔ اور آدمی اپنے اجزائے وجود میں سے کسی ایک جزو میں مقید و محجر Fossilled ہونے لگا جس طرح ریشم کا کیڑا اپنے منہ سے لعاب کا ایک تار نکالتا ہے اور اپنے ارد گرد ایک خول بناتا ہے پھر اس خول کے اندر بند ہو جاتا ہے۔ یہی کام جدید آدمی کر رہا ہے کوئی معیشت کے خول میں بند ہے اور کوئی جنسیت کے خول میں، کوئی مادی افادیت کو اپنی کل کائنات سمجھتا ہے اور کوئی لذتیت Hedonism ہی کو متاع حیات گردانتا ہے۔ یہ تمام صورتیں پوری آدمی کی ٹوٹ پھوٹ کا نتیجہ ہیں۔ لیکن ہم یہاں زندگی کے ہر شعبے میں آدمی کی کسریت سے بحث کرنا نہیں چاہتے۔ ہمارا مقصد صرف یہ دیکھنا تھا کہ آدمی کی کسریت کی وجہ کیا تھی اور یہ کسریت کب رونما ہوئی۔ اور ہم نے مرگ عشق اور ماورائی اصول کی گمشدگی کے نتائج میں اس کسریت کو دیکھ لیا۔

سلیم احمد نے آدمی کی کسریت پر ادب کے حوالے سے بات کی ہے اور جدید اردو ادب میں کسریت کی مختلف صورتوں کی نشاندہی بھی کی ہے۔ 'نئی نظم اور پورا آدمی' میں انہوں نے زور اس بات پر دیا ہے کہ رومانی شاعری میں جو کسری آدمی نظر آتا ہے۔ اس کے مقابلے میں وہ آدمی سالم ہے جو رومان پرستی کے بجائے 'مکمل ملاپ' کی بات کرتا ہے اس لیے انہوں نے اختر شیرانی کی شاعری

کے مقابلے میں میرا جی کی شاعری کو سراہا ہے۔ لیکن "حالی سے لامساوی انسان تک" پہنچتے پہنچتے انہوں نے شاعری میں آدمی کی کسریت کو ایک بڑے تناظر میں دیکھا ہے۔ وہ آدمی کی کسریت پر شاعری کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جب حالی کے اندر غزل کا مضمون سمجھانے والی چیز مر گئی تو انہوں نے وہ شاعری شروع کی جو کہ قوم کے فائدے کی چیز تھی۔ کہا جاتا ہے کہ جب چڑیا کے انڈے ٹوٹ جاتے ہیں تو وہ ننھی ننھی کوڑیوں پر بیٹھ کر اپنی تسکین کر لیتی ہے۔ یہ افادی آدمی کا جنم تھا اور افادی آدمی پورے آدمی کی ایک کسر ہے جو عقل جزوی کے غلبے سے پیدا ہوتی ہے۔ سلیم احمد نے کسری آدمی کی صورتوں کو نہایت مبسوط اور مربوط انداز سے پیش کیا ہے۔ مگر یہاں شرح و بسط کی گنجائش نہیں اس لیے ہم کسری آدمی کی چند متعارف صورتوں کے ذکر پر ہی اکتفا کریں گے۔ حالی کے افادی انسان کے بعد اختر شیرانی کے یہاں سلمیٰ کے عشق میں بدنام ہونے والا رومانی آدمی پیدا ہوا۔ ترقی پسندوں کے یہاں ایک اور کسری آدمی رونما ہوا جو "پیالوں کی جے اور نوالوں کی جے" کے نعرے لگاتا ہوا آیا تھا۔ یہ جبلی انسان تھا جو بھوک سے بیتاب ہو رہا تھا۔ جبلی انسان کی ایک اور شکل میرا جی کے یہاں رونما ہوئی۔ یہ جنسی انسان تھا اور اس بات پر مصر تھا کہ "میں اس روزنِ بے رنگ میں گھس جاؤں گا"۔ میرا جی کے دبستان کے لوگ فرائڈ سے بہت متاثر تھے۔ جنس کو زندگی کی سب سے بڑی اور بنیادی حقیقت قرار دیتے تھے۔ مگر سلیم احمد کے نقطۂ نظر سے یہ ایک کسری رویہ حقیقت کے بارے میں ہے۔ اس لیے میرا جی کی شاعری کو رومانی شاعری کے مقابلے میں پسند کرنے کے باوجود انہوں نے اس کو پورے آدمی کی شاعری نہیں کہا ہے۔ میرا جی کے بعد ناصر کاظمی کے یہاں محض احساس کا آدمی پیدا ہوا جس کو "دل کے بجھنے کا سبب یاد نہیں" تھا۔ پھر جدیدیت کے علمبرداروں کے یہاں تخریبی آدمی رونما ہوا اور اس نے ایوان ادب میں وہی کام کیا جو کہ چینی کے برتنوں کی دکان میں مرکھنا بیل کام کرتا ہے۔ اس نے ہیئت و معنی ہر چیز کو تہ و بالا کر کے رکھ دیا۔ اس طرح افادی آدمی نے جو کام شروع کیا تھا اس کا دائرہ تخریبی آدمی کے کام پر پورا ہو گیا۔ یعنی تخریبی آدمی نے سارا کام ہی تمام کر دیا۔ اب کیا ہوگا یہ سوال سلیم احمد نے "ادھوری جدیدیت" میں اٹھایا ہے۔ یہ الگ بحث ہے۔ آپ فی الحال ایریچ فروم Erich Fromm کی ایک بات سن لیجیے جو کہ اس نے اپنی کتاب "مین فار ہمسلف" Man for himself میں لکھی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جدید آدمی میں صرف دو رجحان باقی رہ گئے ہیں۔ ایک بے حسی اور دوسرا تخریب کاری کا رجحان دیکھیے آدمی ٹوٹ پھوٹ کر کیا سے کیا ہو گیا ہے۔

آدمی کی ٹوٹ پھوٹ سے جو صورت حال پیدا ہوئی ہے وہ ایک عالمی خلفشار کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ دنیا میں تشدد اور تخریب کاری کا جو عمل جاری ہے اس نے انسان کے لیے جینا دوبھر کر دیا ہے۔ زندگی کے ہر شعبے میں ٹوٹ پھوٹ ہو رہی ہے، سیاست میں علاقائیت ایک مسئلہ بن گئی ہے۔ معیشت میں لوٹ کھسوٹ کا عمل جاری ہے، معاشرت میں بنیادی معاشرتی وحدت یعنی خاندان بھی ٹوٹ چکا ہے اور تہذیب و ثقافت کی باتیں اپنے بارے میں لاف زنی اور دوسروں کے بارے میں تحقیر کا سبب بن کر رہ گئی ہیں۔ نیٹشے نے "مرگِ خدا" کا اعلان کرنے کے بعد کہا تھا کہ پہلے زمین سورج کے ساتھ ایک زنجیر سے جڑی ہوئی تھی، اب وہ زنجیر ٹوٹ چکی ہے۔ سورج کہیں اور چلا گیا ہے اور زمین خلا میں ڈولتی ہوئی کسی اور طرف نکل گئی ہے۔ واقعی قیامت کا سا حال دنیا کا ہو رہا ہے۔

اس صورت حال میں پورے آدمی کی بات صرف ادب ہی کی ایک بڑی بات نہیں ہے بلکہ دورِ جدید کی زندگی اور اس زندگی کے بکھرتے عناصر کے لیے بھی ایک بڑی اور فکر انگیز بات ہے۔ یعنی پورا آدمی صرف ادب کے ایوان ہی کا اہم ترین آدمی نہیں بلکہ کاخ کائنات کا بھی اہم ترین آدمی ہے۔ یہ صرف ادب کا ایک مستند معیار نہیں بلکہ معمورۂ ہستی کا بھی مستند معیار ہے۔ آپ اس کا اطلاق انسان اور انسان کے رشتے پر بھی کر سکتے ہیں۔ انسان اور فطرت کے رشتے پر بھی کر سکتے ہیں اور انسان اور خدا کے رشتے پر بھی کر سکتے ہیں۔ بلکہ اس عہد کے ایک بڑے فلسفی مارٹن بوبر Martin Baber نے تو اپنے طور پر اس نوعیت کا کام کیا بھی ہے۔ وہ جب اپنی کتاب Between man and man "انسان اور انسان کے درمیان" میں "من۔ تو" I-thou کے رشتے کی بات کرتا ہے تو دراصل وہ پورے آدمی کے پورے آدمی سے رشتے کی بات کرتا ہے۔ جبکہ اس رشتے کی کسری شکل کو اس نے "من۔ این" I-it کے رشتے سے ظاہر کیا ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں انسان اور انسان کا رشتہ دورِ جدید میں یہ نہیں ہے کہ ایک آدمی دوسرے آدمی سے اپنے پورے وجود کی سچائیوں کے ساتھ ملتا ہو۔ بلکہ جدید آدمی اپنے جیسے دوسرے آدمی کو آدمی کے بجائے اپنے فائدے یا نقصان کی چیز سمجھتا ہے۔ یعنی اب آدمی ایک دوسرے کے لیے آدمی نہیں رہا بلکہ ایک چیز بن گیا ہے۔ آپ اپنے دوست کے لیے فائدے کی محض ایک چیز ہیں اور اپنے دشمن کے لیے ایک نقصان کی چیز۔ افادیت کے نقطۂ نظر نے آدمی کو آدمیت کے درجے سے گرا کر اشیاء میں بدل رہا ہے۔ اب پورا آدمی پورے آدمی سے بغلگیر نہیں ہے۔ فطرت بھی ہماری روایت میں ایک پوری ہستی ہے جو آدمی سے ہم کلام ہوتی ہے مگر جدید آدمی سال کے آخری غروبِ آفتاب کی تصویریں اخبار میں دیکھنے پر ہی اکتفا کرتا ہے۔ انسان اور خدا کا رشتہ بھی دراصل "ھُو" اور "عبدہٗ"

کا پورا اور کھلا تعلق ہے۔ لیکن یہ تعلق بھی محض رسوم کا ایک سخت شکنجہ بن کر رہ گیا ہے۔ عمرانیات میں بھی کسی نہ کسی طور پر پورے آدمی کی بات ہو رہی ہے اور دورِ جدید کی ہر تنقید میں خواہ وہ کسی نقطۂ نظر سے کی گئی ہو آدمی کی کسریت کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ اس تناظر میں پورے آدمی کا مسئلہ ایک کائناتی مسئلہ بن جاتا ہے۔ اس کی اہمیت کا احساس نہ صرف سلیم احمد جیسے ادیبوں کو ہے بلکہ اس عہد کا ہر صاحبِ نظر خواہ اس کا تعلق زندگی کے کسی شعبے سے ہو، اس مسئلے سے دوچار ہے۔ آدمی اس اکائی کو تلاش کر رہا ہے جو کہ کسریت کے انتشار میں اس نے گم کر دی ہے۔ اس بات سے پورے آدمی کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اندازہ ہوتا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ دورِ جدید میں نہ تو پورا آدمی باقی رہا ہے اور نہ وہ گم کردہ اصول ماورائے طبیعیات انسانی معاشرے میں مؤثر طور سے موجود ہے تو پھر ہمارے لیے اس کی کیا قدر و قیمت ہو سکتی ہے جو لوٹ گیا وہ چھوٹ گیا۔ اب اس کی بات کے کیا معنی ہیں؟ بلکہ کوئی اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ کہہ سکتا ہے کہ موجودہ دور میں پورے آدمی کی بات بے وقت کی راگنی ہے۔ آیئے ذرا دیکھیں کہ یہ دونوں اعتراض کہاں تک درست ہیں، جہاں تک پورے آدمی کی گمشدگی کا تعلق ہے تو یہ بات مبالغہ آمیز ہے۔ اصل بات صرف اتنی ہے کہ پورا آدمی دنیا کے منظر نامے کے مرکز میں موجود نہیں ہے۔ اب سارے کیمرے کسری آدمی پر فوکس کیے جا رہے ہیں۔ پورا آدمی موجود ہے۔ مگر اس سارے ہنگامے سے دور ہے۔ یہ روایتی آدمی ہے جو کہ دنیا کے منظر نامے کے مرکز میں آنے کے لیے اپنی باری کا منتظر ہے اور اس کی باری اس وقت آئے گی جبکہ پتہ پتہ تاراجِ خزاں ہو جائے گا۔ وہ اس تخریب کے بعد جہانِ نو کی تعمیر کرے گا کہ وہی یہ کام کر سکتا ہے۔ پھر آپ یہ بھی دیکھیے کہ پورا آدمی تو ہم سب کے اندر موجود ہے مگر اپنے اجزائے وجود میں سے کسی جزو میں بند ہو کر اس کو اظہار کا موقع نہیں دے رہے ہیں سلیم احمد جب ادب میں پورے آدمی کی بات کرتے ہیں تو وہ دراصل اس کو اظہار کا موقع دیتے ہیں۔ اب رہی ماورائے طبیعیاتی اصول کی گم شدگی تو اس کی صورت بھی یہ ہے کہ صرف جدید انسان نے جدت پسندی کی خاطر اس کو گم کر دیا ہے۔ لیکن وہ انفس و آفاق میں موجود ہے اور انفس و آفاق سے ورا میں بھی موجود ہے۔ وہ قائم و دائم ہے۔ آدمی دورِ جدید کی افراتفری میں اس کو بھی بھلا بیٹھا ہے اور اپنے آپ کو بھی۔ اگر وہ نسیانِ ذات کے عارضے سے جانبر ہو جائے تو وہ خود کو بھی پا سکتا ہے اور اس ماورائے طبیعیاتی اصول کو بھی۔ آپ دیکھ لیجیے کہ جو لوگ اس روایت کے امین ہیں جو کہ زمین و زمان کے اختلاف کے باوجود ایک ابدی حقیقت کے طور پر قائم ہے، ان کے یہاں یہ اصول ایک زندہ

حقیقت ہے۔ اس لیے نہ پورا آدمی منقود الخبر ہے اور نہ ماورائے طبیعیاتی اصول منقود الخبر ہے۔
ان کی بات بے وقت کی راگنی نہیں بلکہ وقت کی راگنی ہے کہ حیات و کائنات کو ان کی ضرورت ہے۔
کسریت سے نجات پاکر ہی آدمی کے اوسان درست ہو سکتے ہیں اور وہ حیات و کائنات کی
معنویت کو از سرِ نو بازیافت کر سکتا ہے۔ اب آپ دیکھیے کہ پورے آدمی کی بات کتنی بڑی بات
ہے اور سلیم احمد نے دراصل وقت کی راگنی ہی چھیڑی ہے۔

ہو سکتا ہے کہ جدیدیت کے شیدائی یہ اعتراض کریں کہ سلیم احمد نے ہماری کسریت پر
ایک دقیانوسی معیار سے چوٹ کی ہے اگر وہ کوئی نئی بات کہتے تو ہم بھی شوق سے سنتے، مگر ہم
اس پورے آدمی کے بارے میں کیوں سنیں جو کہ حضرت ایوب کے زمانے سے بھی پہلے کا ہے، بلکہ یہ
تو قبیلہ خورث کے زمانے کا آصف بن برخیا کے قبیلے کا کوئی آدمی ہے۔ لیکن جدیدیت پسند لوگوں کی
یہ مجبوری ہے کہ انہوں نے اپنے آپ کو ہی ہر شئے کا پیمانہ بنا رکھا ہے۔ وہ اپنے سے بالاتر کسی ہستی
کا کوئی ادراک ہی نہیں کر سکتے، اگر بالفرض وہ ادراک کرتے بھی ہیں تو اس کو بھی اپنی ہی سطح پر لے
آتے ہیں۔ خود کسی ارتفاعی عمل میں شریک نہیں ہوتے۔ وہ چاہتے ہیں کہ ان کو چیری بھی ملیں اور
دودھ بھی اور وہ مزے سے لذتیت Hedonism کے لانگ بیچ پر غسلِ آفتابی
بھی کرتے رہیں اس رویے کی موجودگی میں نہ تو وہ حقیقت انسان کو پا سکتے ہیں اور نہ حقیقت ابدی کی
کی چھب دیکھ سکتے ہیں۔ جہاں تک دقیانوسی ہونے کی بات ہے تو آسمانوں اور زمینوں کے نور
کی طرح کوئی شئے بھی دقیانوسی نہیں ہوتی اصحابِ کہف کے زمانے سے لے کر آج تک کچھ بھی دقیانوسی نہیں ہوا
انہوں نے صرف اپنی ناپسندیدگی کا نام دقیانوسی رکھ لیا ہے اس میں سلیم احمد کا کیا قصور ہے۔ وہ
تو چیزوں کو اس طرح دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں جیسی کہ وہ ہیں اور قصہ جدید و قدیم ان کے یہاں
دلیل کم نگاہی ہے۔ انہوں نے پورے آدمی کی جو بات کی ہے اس کا آپ صرف ادب پر نہیں بلکہ دورِ
جدید کے سارے علوم و فنون پر اطلاق کر کے دیکھ لیجیے۔ آپ کو خود کھرے کھوٹے کا پتا چل جائے گا
اور اس کی قدر و قیمت آپ پر عیاں ہوتی جائے گی۔

سلیم احمد نے اپنی علمی و ادبی زندگی کا بیشتر حصہ پورے آدمی اور اس کے امکانات پر
غور و فکر کرنے اور اس پر لکھتے ہوئے صرف کر دیا، مگر انہوں نے ادب کے حوالے ہی سے پورے
آدمی پر بات کی ہے۔ انہوں نے پورے آدمی کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے کسریت کی صورتحال
کو شرح و بسط کے ساتھ بیان کیا ہے اور اس کسریت کے نتائج پر بڑی بصیرت افروز گفتگو کی

ہے۔ تہذیبی مسائل پر انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس میں بھی وہ پورے آدمی کی بحث سے اُٹھتے ہیں اور آدمی کی کسریت سے تہذیب میں جو نقائص پیدا ہونے لگتے ہیں ان کی نشاندہی بھی وہ کرتے ہیں۔ ان کی تحریروں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا بنیادی مسئلہ انسان اور انسانی تعلقات کا مسئلہ تھا۔ ان کے کام کا بیشتر حصہ اسی مسئلے سے متعلق ہے۔ اگرچہ وہ الگزنڈر پوپ —— —— کی اس بات کے مخالف تھے کہ انسان کا بہترین مطالعہ انسان ہے کیونکہ وہ ایک ”خدا مرکز“ God Centred کائنات کے ماننے والے تھے اور ”انسان مرکز“ Man centred دنیا کو انسان کی خود نگری اور خود پرستی کا نتیجہ خیال کرتے تھے۔ لیکن انسان اور انسانی تعلقات کے موضوع سے ان کی طبیعت کو بڑی مناسبت تھی۔ وہ یا تو پورے آدمی کے امکانات کو واضح کرتے رہے یا ادھورے آدمی کی مختلف صورتوں اور اس کی خامیوں پر نکتہ چینی کرتے رہے۔ پورے آدمی کا مسئلہ ان کی شاعری میں بھی نمایاں ہے وہ ”خود کو خود میں جوڑتے“ اور اپنی ذات کی اکائی کو دریافت کرنے کی جستجو میں لگے رہے۔ وہ چاہتے تھے کہ ان کے سارے اجزائے وجود مل کر ایک شمع کی طرح لو دیتے رہیں، مگر خدا کی ”تنزیہ“ کا مسئلہ ان کے یہاں الگ رہا اور ”یقین ہوں وہم ہوں تشکیک ہوں گماں ہوں میں“ کی بات الگ رہی۔ وہ اپنی اکائی کو نہیں پاسکے مگر اس کو پانے کی طلب ان کے یہاں شدید تھی۔ اس طرح پورے آدمی کا مسئلہ ان کی شاعری کا مسئلہ بھی تھا۔ انہوں نے ”میں الف اور شام کا وعدہ“ اور ”حکایت یوسف“ جیسے ہلکے پھلکے مضامین لکھے تو ان میں بھی اس مسئلے کی جھلک نظر آتی ہے۔ انہوں نے عملی تنقید میں جو کچھ لکھا ہے اس کی تہ میں بھی آدمی اور اس کی کسریت کا مسئلہ موجود ہے۔ میر سے ان کی وابستگی اور غالب سے غیر وابستگی کی وجہ بھی یہی ہے۔ کہ میر ایک ڈھلی ڈھلائی اکائی تھے جبکہ غالب کے اجزائے وجود میں ایک داخلی کشمکش تھی۔ نظریاتی تنقید میں ”حالی سے لاساری انسان تک“ جیسے خیال افروز مضامین جو انہوں نے لکھے ہیں ان میں اسی مسئلے کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ اس سے آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ پورے آدمی کا مسئلہ ان کے لیے کتنا بڑا مسئلہ تھا۔ روحانیت کے بارے میں ان کا جو زبردست استحسانی رویہ تھا اس کی تہ میں بھی پورا آدمی بننے کی شدید خواہش تھی۔ کیونکہ روحانیت آدمی کو جوڑتی اور مربوط کرتی ہے۔ جبکہ مادیت میں افتراق اور بکھراؤ ہی بکھراؤ ہے۔ مگر ان کے مزاج میں طریقۂ عشقی کے بجائے طریقۂ عقلی کا میلان نمایاں تھا۔ وہ ”بھگتی یوگ“ کے بجائے ”جین یوگ“ کے آدمی تھے اور طریقۂ عقلی ہی سے وہ ماورائے طبیعیاتی اصول تک

پہنچے تھے تبھی تو ان کی تحریروں میں "کیوں" اور "کیسے" والی بات زیادہ ہے۔

اب اگر آپ ان سب باتوں کے پیش نظر دوبارہ پورے آدمی کے بارے میں سوچیں تو وہ دورِ جدید کے آشوب کے تناظر میں محض ادب کا ایک مسئلہ نہیں رہتا بلکہ اس کسریت زدہ دور کا ایک بڑا مسئلہ بن جاتا ہے۔ وہ فرد کا بھی مسئلہ ہے اور معاشرے کا بھی۔ اس کا اطلاق ادبی تخلیقات کے علاوہ تہذیب و ثقافت عمرانیات اور اخلاقیات پر بھی کیا جا سکتا ہے بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ "پورا آدمی" موجودہ عالمی صورت حال کا ایک مستند معیار تنقید ہے کیونکہ یہ صورت حال کسریت کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ کسریت آدمی کو زمان و مکان کے نیم شب کے اندھیرے تک لے جا چکی ہے۔ اس اندھیرے میں پورا آدمی ایک "چراغِ نیم شب" ہے جو کہ دورِ جدید کے آدمی کو عہدِ فردا کے افقِ مبین تک لے جا سکتا ہے۔ ہم نے "افقِ مبین" کی اصطلاح اس لیے استعمال کی کہ پورا آدمی ایک ماورائی روایت سے منسلک ہے جو کہ ایک ماورائے طبیعیاتی اصول کی تابع ہے۔ اس روایت اور اس اصول کے بغیر کوئی بھی پورا آدمی نہیں بن سکتا۔ سلیم احمد نے ادب کے حوالے سے روایت کے فروغ کا کام مکمل کر لیا ہے۔ وہ ہمارے درمیان موجود نہیں ہیں۔ اب دیکھتے ہیں کہ "چراغِ نیم شب" کو لے کر کون آگے بڑھتا ہے۔

سحر انصاری

سلیم احمد اور اقبال شناسی

سلیم احمد کو ہم سے رخصت ہوئے آج پورے دو سال ہو چکے ہیں۔ میں اپنی ذاتی بات کہتا ہوں کہ اس دوران میں شاید ہی کوئی دن ایسا گزرا ہو جب کسی نہ کسی عنوان سلیم احمد کی یاد نہ آئی ہو۔ اس یاد کا ایک سبب تو بالکل ذاتی ہے کہ وہ آخری چند برسوں میں میرے لیے سراپا محبت اور اخلاص بن گئے تھے۔ اس حوالے سے کچھ کہنا خود کو نمایاں کرنے اور غیر ضروری اہمیت دینے کے مترادف ہوگا۔ سلیم احمد کی یاد کا دوسرا حوالہ ان کی ادبی زندگی ہے۔ جن لوگوں نے سلیم احمد کو قریب سے دیکھا ہے وہ بارہا کہہ چکے ہیں کہ سلیم احمد کی زندگی ادب تھی اور ادب ان کی زندگی سے عبارت تھا۔

ٹی ایس ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا کہ بہت سے لوگ محنت کے نتیجے میں صرف پسینہ پسینہ ہو کر رہ جاتے ہیں۔ سلیم احمد کی محنت جو وہ مطالعے اور مکالمے کے ضمن میں کرتے تھے اس نوعیت کی نہیں تھی ان کے ہاں ادب اور زندگی کے مسائل کی بنیادی فہم اپنی ایک سطح رکھتی تھی۔ اسی لیے نہ وہ تجربوں سے ڈرتے تھے اور نہ نئے خیالات سے انہیں بیر تھا۔ سلیم احمد نے ادب کی متنوع اصناف میں کئی یادگار تحریریں چھوڑی ہیں۔ ان کا ذہن متحرک اور فعال تھا۔ وہ جامد ذہنوں کی طرح ایک ہی لکیر پیٹنے کے قائل نہیں تھے جب کسی خیال یا موقف کے ایسے پہلو سامنے آتے جن پر پہلے ان کی نگاہ نہیں گئی تھی تو ان کی اہمیت کو فوراً تسلیم کر لیتے اور اپنے موقف کو نئے تناظر میں پیش کرتے تھے۔ بعض افراد نے اسے سلیم احمد کی تضاد بیانی سے تعبیر کیا ہے۔ خود یہی سوال میں نے ایک ریڈیو انٹرویو میں ان سے کیا تھا جس کا جواب انہوں نے یہ دیا کہ میں دس یا پندرہ برس تک ایک جگہ جامد و ساکت نہیں رہ سکتا۔ جب زمانہ تبدیل ہوگا اور اس کے ساتھ مجھے نئے تجربات حاصل ہوں گے تو میں کس طرح تبدیلی سے انکار کروں۔ یہ میرا تضاد نہیں

میری فکر کا ارتقا ہے۔

سلیم احمد نے بے شمار موضوعات پر لکھا ہے۔ ان میں ایک مبصر اور ایک ناقد کی تجزیہ نگاری موجود تھی اور پھر وہ نتائج کا استنباط کرنے میں بھی اپنا ایک جداگانہ انداز رکھتے تھے۔ انفرادی مطالعوں کے ساتھ ساتھ ان کی وہ تحریریں بھی بہت اہم ہیں جن میں انہوں نے نظری بحثیں کی ہیں یا رجحانات سے بحث کی ہے۔ انفرادی مطالعوں میں "غالب کون؟" "اقبال ایک شاعر" اور "محمد حسن عسکری آدمی یا انسان؟" کتابی صورت میں شائع ہوئی۔ مضامین کا ایک سلسلہ انہوں نے جوش ملیح آبادی پر بھی لکھا جو ان کی کتاب ادھوری جدیدیت میں شامل ہے۔ ان کی تنقیدی کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" ایک خاص تنقیدی رویے اور ادب کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لیے اپنی ایک اساس کی نشان دہی کرتی ہے لیکن ان تمام تنقیدی تحریروں سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ وہ کسی طے شدہ اصول کے تحت لکھ رہے ہیں۔ ان کا انداز تجریدی اور فرضی بحثوں میں پڑنے سے زیادہ ٹھوس اور واقعاتی امور سے تعلق رکھتا تھا جن مسائل پر وہ سوچتے اور بحث کرتے تھے وہی آگے چل کر مضامین یا کتابوں کی شکل اختیار کر جاتے تھے اور حیرت یہ ہے کہ کسی کتاب کی تکمیل میں چند دن یا چند گھنٹوں سے زیادہ وقت صرف نہیں ہوا۔ خود سلیم احمد نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اقبال ایک شاعر صرف سولہ دن میں، غالب کون دو ہفتے میں، محمد حسن عسکری۔ انسان یا آدمی گیارہ دن میں اور نئی نظم پورا آدمی بارہ چودہ گھنٹے میں لکھی گئی تھی۔ اس ضمن میں انہیں احساس تھا کہ ایسے کسی کام کو علمی اور تحقیقی قرار نہیں دیا جا سکتا لیکن آگے چل کر وہ اپنے لکھنے کے طریق کار اور غایت پر یوں روشنی ڈالتے ہیں:

> "میں زیادہ تر اُن چیزوں کے بارے میں لکھتا ہوں جو برسوں میرے مطالعے میں رہی ہیں اور جنہیں میں سوتے جاگتے اس کثرت سے برتتا رہا ہوں کہ وہ میرے خون کا حصہ بن گئی ہیں۔ چنانچہ ان کے بارے میں اپنے خیالات اور محسوسات کا اظہار کرتے وقت مجھے ان کے حوالے دیکھنے کی بالکل ضرورت نہیں ہوتی۔ میں اپنے شعور اور لاشعور پر بھروسا کرتا ہوں اور جو کچھ ذہن میں آتا ہے قلم برداشتہ لکھتا جاتا ہوں اور لکھنے کے بعد دوبارہ دیکھتا بھی نہیں کہ کیا لکھا ہے۔ مجھے احساس ہے کہ میرے اس رویّے کی وجہ سے میری کتابوں میں کئی نقائص پیدا ہو جاتے ہیں۔"

سلیم احمد کا یہ انداز خود تنقیدی رویّے اور معروضیت کی ایک نمایاں مثال ہے۔ وہ ان لکھنے والوں میں سے تھے جن کی تحریریں سپاٹ یا لاتعلق نہیں ہوتیں۔ ان کی ہر کتاب نے بحثوں کا آغاز کیا

ہے۔ اختلافات اور اتفاق کی فضا ایک دوسرے کے متوازی چلتی رہی ہے لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ سلیم احمد میں بحثیں اٹھانے اور خود کو رد و قبول کی کسوٹی پر رکھ دینے کا حوصلہ تھا۔

سلیم احمد کی محبوب ترین ادبی شخصیتوں میں سے ایک اقبال ہیں۔ انہوں نے متعدد بار اقبال سے اپنے ذہنی لگاؤ اور ان کے مطالعے سے اپنے گہرے شغف کا اظہار کیا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

"میں اقبال کو برصغیر کے عظیم ترین لوگوں میں سے سمجھتا ہوں بلکہ پورے ایشیا میں ان کی شخصیت کئی اعتبار سے نمایاں ترین اہمیت کی حامل ہے۔"

(اسلامی نظام۔ مسائل اور تجزیے ص ۲۱۳)

اسی طرح انہوں نے یہ بھی اعتراف کیا ہے کہ انہوں نے "کم و بیش پینتیس سال اقبال کا مطالعہ کرنے میں گزار دیے ہیں۔"

غالب کی طرح اقبال بھی ان چند مشاہیر میں شامل ہیں جن پر بہت کچھ سوچا اور نئے نئے زاویوں سے بہت کچھ لکھا گیا ہے یہاں تک کہ "غالبیات" اور "اقبالیات" اب خصوصی مطالعوں کے ضمن میں ادب اور تنقید کی مستقل اصطلاحات بن گئی ہیں۔ بیسویں صدی میں اردو کا کوئی اہم نقاد ایسا نہیں جس نے غالب اور اقبال کو اپنے موضوعات نقد میں شامل نہ کیا ہو۔ سلیم نے "غالب کون" جیسی کتاب لکھنے کے بعد اقبال کے بارے میں بھی اپنے خیالات و محسوسات کا اظہار کیا جو "اقبال ایک شاعر" کے نام سے ۱۹۷۸ء میں شائع ہوئی۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے سلیم احمد نے یہ کتاب صرف سولہ دن میں لکھی تھی اور بقول ان کے:

"کتاب لکھتے وقت حافظہ کے سوا اور کوئی مواد میرے پاس موجود نہ تھا۔"

اس پس منظر میں دیکھئے تو سلیم احمد کے مطالعے، حافظے اور زود نویسی کی داد دینی پڑتی ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے ذہن کے نہاں خانے میں کس کس زاویے سے اقبال کے متعلق غور و فکر کیا اور جب خیالات کے تانے بانے اچھی طرح ایک دوسرے کا ساتھ دینے لگے تو انہوں نے اسے ایک صورت دے دی۔ دراصل کاغذ پر خیالات کو منتقل کرنا تو ایک میکانکی عمل ہے۔ اس سے قبل جو خیالات ذہن میں پک رہے ہوتے ہیں۔ دراصل ایک تخلیقی ذہن کے لیے وہی سب سے اہم مرحلے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جو لوگ سوچ کر نہیں لکھتے بلکہ لکھتے وقت سوچتے ہیں ان کی تحریریں وہ روانی اور بے ساختگی مفقود ہوتی ہے جو کسی تحریر کو قابل مطالعہ یا Readable بناتی ہے۔

سلیم احمد کی تحریریں پڑھتے وقت کہیں اٹکنے یا ناہموار راستے سے گزرنے کا احساس نہیں ہوتا۔ ان کی

تحریریں اپنے اندر ادق بحثوں کو سمیٹنے کے باوجود شگفتہ اور بے ساختہ ہوتی ہیں۔

"اقبال ایک شاعر" اقبال پر لکھی جانے والی کوئی رسمی کتاب نہیں ہے۔ سلیم احمد کے ذہن میں اقبال کے متعلق کچھ بنیادی سوالات تھے جو ادب اور فلسفے کے عمومی اور اقبال کے خصوصی مطالعے سے پیدا ہوئے اور سلیم احمد نے ان کا جواب اپنے مخصوص انداز میں دیا ہے۔ انہوں نے پوری کتاب کو دس مطالعوں میں تقسیم کیا ہے اور ان دس ابواب سے قبل ایک تعارفی مضمون لکھا ہے جس کا عنوان ہے مطالعے کی بنیاد۔ اس باب اول کی وضاحت "اقبال، اقبالیات اور ہم" کے ذیلی عنوان سے کی گئی ہے۔

کتاب کا پہلا فقرہ ہی سلیم احمد کے اندازِ اقبال شناسی کا تعین کر دیتا ہے وہ لکھتے ہیں۔

"اقبال کے بارے میں ہماری تنقید دل میں چور رکھ کر بات کرنے کی عادی ہو چکی ہے"۔

سلیم احمد نے اس طرز تحریر کی جڑیں کچھ اقبال میں تلاش کی ہیں کچھ ہمارے ماحول میں اور کچھ خود ہمارے اندر۔ سلیم احمد نے ابتدا ہی میں اس امر کا تعین کر دیا ہے کہ وہ اقبال کو "ماضی قریب کی عظیم ترین علمی، فکری اور سیاسی شخصیتوں میں سے ایک" سمجھتے ہیں۔ انہوں نے اقبال کے چند بنیادی اوصاف بیان کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ:

"یہ سب باتیں ہمیں اقبال کی شخصیت سے اتنا مرعوب کر دیتی ہے کہ ہم ان پر سوچنے کا کام اقبال اکیڈمی کے سپرد کر کے رسمی طور پر ان کی تعریف کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں"۔

اس ساری تمہید اور سلیم احمد کی مزید وضاحتوں سے صرف ایک ہی بات سامنے آتی ہے کہ سلیم احمد اس رسمی تعریف اور اس پر مطمئن ہو جانے والے رویوں کے خلاف ہیں۔ سلیم احمد کے تنقیدی خیالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عقیدت یا عقیدے کے باوصف آزادانہ غور و فکر کی فضا پیدا کرنا چاہتے تھے۔ چنانچہ جب ان کی اس کتاب "اقبال ایک شاعر" پر اعتراضات کا ایک سلسلہ شروع ہوا تو انہیں سخت کوفت ہوئی کہ لوگ ان کے جذبے کی صداقت اور معروضیت پر توجہ دینے کے بجائے انہیں اہانت اقبال کا مرتکب قرار دے رہے ہیں۔ اپنی کتاب اسلامی نظام، مسائل اور تجزیے میں وہ لکھتے ہیں:

"ہمیں جتنی موزوں فکر کی ضرورت ہے، اتفاق سے وہ کمیاب ہی نہیں نایاب بھی ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی ایک ایسی احتسابی فضا بھی موجود ہے جس میں کوئی بھی بات کرنے کے لیے طرح طرح کے خطرات کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اس لیے الجھے ہوئے مسائل الجھے ہی رہ جاتے ہیں اور ان کی ذہنی وضاحت کا ابتدائی کام بھی شروع کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ میں نے اپنی کتاب "اقبال ایک شاعر" میں بعض ایسے مسائل کی طرف مجمل اشارے

ہی کیے تھے کہ اس کے خلاف ایک فضا پیدا کر دی گئی اور ایسے ایسے مقاصد مجھ سے منسوب کیے گئے کہ اب بات کرتے ہوئے کوفت محسوس ہوتی ہے۔"

سلیم احمد آزادیٔ خیال کی معنوی حیثیت کو اچھی طرح جانتے تھے، انھوں نے کئی جگہ اس حقیقت کا احساس دلانے کی کوشش کی ہے کہ "خیال بہر حال ایک آزادی کا طالب ہوتا ہے۔ اس کے وجود کی پہلی شرط ہی یہ ہے کہ وہ پہلے سے کسی نتیجہ کا پابند نہیں کیا جا سکتا۔" سلیم احمد اختلاف اور مخالفت کے فرق کو خوب جانتے تھے اور اپنی تحریروں میں اس فرق کو ملحوظ رکھتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ "سوچنے کے معنی اختلاف کرنے کی آزادی ہے۔" اقبال ایک شاعر انھوں نے سوچ کے ایک طویل عمل سے گزر کر لکھی ہے وہ بنیادی طور پر اقبال کی شاعرانہ حیثیت اور تخلیقی ندرت پر توجہ دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں اقبال کی فلسفیانہ فکر اور سیاسی بصیرت کے باوجود ان کی شاعرانہ قدر و قیمت سب سے زیادہ ہے اس کے علاوہ کسی اور پہلو پر ضرورت سے زیادہ توجہ دے کر ہم اقبال سے لاتعلقی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں خواہ یہ دانستہ ہو یا نادانستہ۔ اسی لیے سلیم احمد کو شدت سے اس کا احساس ہے کہ

"اقبال کے بارے میں ہم ابھی مداحی کے رویے سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔"

سلیم احمد کے ذہن میں اقبال سے متعلق ہمارا مجموعی رویہ بہت صاف ہے اور وہ نہایت واضح اور غیر مبہم انداز میں اس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اقبال پر اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے اس کا نوے فیصد حصہ اقبال کے خیالات اور نظریات کی تشریحات پر مشتمل ہے۔ ان تحریروں میں دو بنیادی نقائص پائے جاتے ہیں۔ پہلا نقص یہ کہ یہ تحریریں عموماً اقبال کی شاعری کو زیرِ بحث نہیں لاتی ہیں۔ دوسرا نقص یہ ہے کہ ان میں اقبال کے خیالات و نظریات کو بنی بنائی چیزوں کی طرح پیش کیا جاتا ہے۔"

دراصل سلیم احمد جامد رویوں کو ترک کر کے انسانی تجربے کی گرمی حرارت، حرکت و تپش تک پہنچنے کے خواں تھے، اس ضمن میں انہیں اقبال کی شخصیت اور شاعری اپنی عظمت اور تنوع کے لحاظ سے اس قابل نظر آئی کہ اسے حسی، جذباتی اور ذہنی سطح پر دیکھنے کے لیے محنت کی جائے اور اقبال شناسی کے لیے نئے طرز کی بنیاد رکھی جائے۔

سلیم احمد نے اقبال کے بارے میں جو تنقیدی خیالات پیش کیے ہیں ان کا انداز اقبال کے ان ناقدین سے بہت مختلف ہے جو سلیم احمد سے پہلے پیش کیے گئے تھے۔ اور جنھیں تنقید سے زیادہ تنقیص کی صف میں رکھا جا سکتا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ کئی ایسے ناقدین نے بعد

میں اپنی رائے پر نظر ثانی کی اور اس کا اعتراف کیا کہ وہ اقبال کو صحیح تناظر میں دیکھنے سے قاصر رہے تھے لیکن سلیم احمد کا معاملہ اس کے برعکس ہے وہ اقبال کی تاریخی اور ادبی اہمیت کا دل کھول کر اعلان کرتے ہیں لیکن اس اہمیت کو جزوی طور پر نقصان پہنچانے والے رویوں کی نشاندہی سے وہ نہیں چوکتے۔ اس سلسلے میں انہوں نے فراق گورکھپوری، محمد حسن عسکری، مجنوں گورکھپوری اور رشید احمد صدیقی کی تحریروں پر بھی معروضی انداز میں تبصرے کیے ہیں۔

سلیم احمد نے "اقبال ایک شاعر" میں موضوع کا تعین بھی کر دیا ہے اور اس کے پیرایۂ اظہار کی وضاحت بھی کر دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ہمیں اقبال کی شاعری میں ان کے انسان کو تلاش کرنا ہے۔۔۔۔۔۔"

"ہمیں اقبال کو اقبال کے اندر بھی تلاش کرنا ہے اور اپنے اندر بھی، اور پھر اقبال کے فلسفہ و فکر، تصورات و نظریات، معتقدات و مسلمات کا تعلق اس انسان سے قائم کرنا ہے۔"

گویا سلیم احمد کی اقبال شناسی کا بنیادی نکتہ "تلاشِ اقبال" ہے کیوں کہ وہ سمجھتے ہیں کہ کثرتِ تعبیر نے اس خواب کو اور پریشان کر دیا ہے۔

"تلاش اقبال" کے سلسلے میں سلیم احمد نے اپنے سفر کا آغاز صرف ایک بنیادی سوال سے کیا ہے کہ

"اقبال کے باطن میں اقبال کی شاعری کا سرچشمہ کہاں ہے؟ یعنی وہ کون سا مرکزی مسئلہ ہے جس سے ان کے وجود میں وہ طوفان یا زلزلہ پیدا ہوتا ہے جو ان کی شاعری کی بنیاد ہے؟"

گویا سلیم احمد اقبال کے باطن میں اتر کر ان کے تخلیقی محرکات کا سراغ لگانے کو اقبال شناسی کی بنیادی شرط سمجھتے ہیں اور جو اقبال نے کہا تھا

آشکارم دیدہ و پنہانم ندید

اس کی ظاہری شکل و صورت کو چھوڑ کر وہ شاعر کے جذب دروں تک رسائی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ سلیم احمد جب حافظ، میر اور غالب جیسے شعراء کے ہاں تخلیقی طوفان کے سرچشموں کا سراغ لگاتے ہوئے اقبال تک پہنچتے ہیں تو وہ دوٹوک الفاظ میں یہ بیان کرتے نظر آتے ہیں کہ

"ہر سچا شاعر اپنے وجود کے طوفانی مسئلے سے دوچار ہو کر اس مسئلے کو اس طرح حل کرنا چاہتا

ہے جس طرح طوفان میں ڈوبتا ہوا آدمی کوئی سہارا تلاش کرتا ہے۔ ان معنوں میں اقبال کا مرکزی مسئلہ نہ خودی ہے، نہ عشق، نہ عمل، نہ قوت و حرکت ان سب کے برعکس موت ہے:

اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقش کہن ہو کہ نو منزل آخر فنا

موت اقبال کا مرکزی مسئلہ ہے۔

اس میں شک نہیں کہ سلیم احمد کی یہ رائے اور یہ تجزیہ اقبال کے اس تصورِ حیات کی نفی کرتا ہے جسے ان کے ناقدین اور مفسرین نے مسلسل دہرا دہرا کر مسلّمات ادب کی حیثیت دے دی ہے۔ چنانچہ سلیم احمد کی اس رائے سے سب سے پہلا اختلاف تو خود اسی کتاب کے "پیش لفظ" ہی میں مل جاتا ہے جو پروفیسر کرار حسین کا تحریر کردہ ہے۔ وہ سلیم احمد کو اس ہمت کی داد تو دیتے ہیں کہ انہوں نے "اقبال کے چیلنج سے کنی نہیں کاٹی ہے۔" لیکن آگے فرماتے ہیں کہ

"جس راستے سے چل کر اقبال موت سے دوچار ہوئے اس کے متعلق کیا ہم بطونِ ذات کو بیچ میں لائے بغیر یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ بہت کچھ ان کے ماحول کے تجربے کا نتیجہ ہے۔"

گویا کرار صاحب نے اگر اس امر کو تسلیم بھی کیا ہے کہ اقبال کا بنیادی مسئلہ موت ہے تو اس کے مرکز کی تلاش انہوں نے شاعر کے بطونِ ذات میں نہیں بلکہ خارجی ماحول میں کی ہے۔ اس کے علاوہ بھی سلیم احمد نے اقبال کے ضمن میں کچھ ایسے تجزیے پیش کیے ہیں جن سے کرار صاحب متفق نہیں مثلاً وہ سلیم احمد کی اس بات سے اتفاق نہیں کرتے کہ اقبال نے شاعری میں عقل کی اور اپنے لیکچرز میں عشق کی مخالفت کی ہے۔ اور اس رائے کو ایک آدھی اور یک طرفہ حقیقت قرار دیتے ہیں۔ فکر و عمل کے مسئلے میں بھی وہ سلیم احمد سے اختلاف رکھتے ہیں۔

"اقبال ایک شاعر" کے شائع ہوتے ہی سلیم احمد پر لے دے شروع ہو گئی۔ کسی نے انہیں منفی نقاد قرار دیا۔ کسی نے جماعت اسلامی کا ہمنوا کہا۔ کسی نے یہ کہا کہ سلیم اقبال کی شان میں گستاخی کے مرتکب ہوئے ہیں اور کسی نے یہ لکھا کہ وہ محض چونکانے کے لیے بنی بنائی باتوں کو الٹ دینے کا شوق رکھتے ہیں۔

کتاب کی اشاعت کے بعد پانچ سال تک سلیم احمد ہر قسم کی آرا اور نکتہ چینیوں کو برداشت کرتے رہے۔ آخر کار کچھ اپنے طور پر اور کچھ احباب کے کہنے سے وہ اس بات پر تیار ہو گئے کہ اس

کتاب کے دوسرے ایڈیشن کے لیے اصل متن میں کسی قسم کی تبدیلی کیے بغیر صرف حواشی، تعلیقات اور توضیحات کے ذریعے یہ ثابت کریں گے کہ اقبال کے باب میں انھوں نے جو کچھ کہا ہے وہ خود مطالعۂ اقبال ہی کا نتیجہ ہے کسی بد بینی کا نہیں۔ چنانچہ جب وہ حواشی لکھ رہے تھے تو اس کے کچھ حصے میں نے بھی سنے تھے۔ اب ان کی ایک نقل بھائی شمیم احمد صاحب کے توسط سے حاصل ہوئی ہے جو اس مطالعے کے دوران میرے پیش نظر ہے۔ سلیم احمد نے سب سے پہلے یہی "خواہش مرگ" کا مسئلہ لیا ہے اور لکھا ہے کہ:

"پروفیسر کرار حسین کے جواب میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ "ماحول کے مسائل کا تجربہ" جب تک شاعر کے داخلی Crisis کا حصہ نہیں بن جاتا اس وقت تک اُس سے شاعری نہیں پیدا ہو سکتی۔ اس لیے بطونِ ذات' کے سوال کو تو درمیان میں لانا ہی پڑے گا جس کا مطلب یہ ہوگا کہ جو تجربہ اقبال کو اپنے ماحول سے ہوا تھا خود اقبال کا ذاتی مسئلہ بھی بن گیا تھا۔ میں نے بھی دراصل پہلی اور بنیادی بات یہی کہی ہے کہ اقبال کی شاعری جس Crisis سے پیدا ہوتی ہے وہ موت کا تصور ہے موت خواہ انفرادی ہو یا اجتماعی، اقبال کا وہ مرکزی مسئلہ ہے جو ان کے تمام موضوعات کے پیچھے سے جھانکتا نظر آتا ہے۔"

اس وضاحت سے اندازہ ہوتا ہے کہ سلیم احمد نے اقبال کے تصورِ مرگ کے بارے میں جو کچھ سوچا تھا اس کے ضمن میں وہ کسی ابہام یا اشکال کا شکار نہیں تھے وہ بعد میں بھی اسی موقف پر قائم رہے اور پھر حواشی میں اقبال کی نظم و نثر سے ایسے حوالے پیش کیے ہیں جن سے سلیم احمد کے موقف کی تائید ہوتی ہے۔ دراصل یہ سارا جھگڑا الفاظ ہی سے پیدا ہوا ہے۔ زندگی کو ایک مثبت قدر کی حیثیت سے ہمیشہ سراہا گیا ہے اور مصلح اور پیغامبر قسم کے شاعر اور ادیب کو تو زندگی سے ہرگز انحراف نہیں کرنا چاہیے۔ جبکہ موت یا فنا کو ایک منفی قدر کی حیثیت دی جاتی ہے۔ موت سے وابستہ خیالات و مضامین کو قنوطیت سے تعبیر کیا جاتا ہے لیکن جیسا کہ سلیم احمد نے ایک جگہ لکھا تھا "یہ دورِ فتنۂ الفاظ کا دور ہے"۔ موت اور حیات کے سطحی معنی یقیناً سلیم احمد کی رائے سے اتفاق کرنے میں رکاوٹ بنتے ہیں لیکن اگر یہ سوچا جائے کہ جس طرح احساسِ جبر سے آزادی کی راہ ملتی ہے اسی طرح احساسِ مرگ یا فنا پذیری سے زندگی بلکہ حیاتِ دوام کا سراغ ملتا ہے تو پھر سلیم احمد کی اس رائے سے اختلاف مشکل ہو جائے گا کہ اقبال کا بنیادی مسئلہ موت ہے۔ دراصل اقبال نے موت کے تصور

کو "خوفِ مرگ" میں تبدیل نہیں گیا بلکہ اس سے حقیقتِ حیات کی تشکیل پہ مائل کیا ہے۔ یہ سلیم احمد کے خیالات کو بعد میں معنی پہنانے کا عمل نہیں ہے بلکہ اقبال کے اس Contribution کی جانب وہ اپنی اس کتاب کے پہلے ایڈیشن ہی میں صفحہ ۱۳۱ پر یہ وضاحت کر چکے ہیں کہ:

"(موت کو) جو انہیں شاعری اور زندگی دونوں میں منفیت کی طرف لے جا سکتی تھی، ایک مثبت قوت میں بدل دیا۔ اقبال کی شاعری خواہشِ مرگ کی منفیت کو زندگی کے اثبات میں بدلنے کا عمل ہے۔"

سلیم احمد کے اس موقف کے بعد یہ کہنا پڑے گا کہ سلیم احمد کی بات کو جزوی طور پر اور سیاق و سباق سے ہٹا کر سمجھنے کی کوشش کی گئی تھی جس کے نتیجے میں ان پر "اقبال دشمنی" کی تہمت عاید ہوئی۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ اقبال کے ہاں موت اور زیست کا جو جدلیاتی عمل ہے اور جس سے اثبات اور دوام کی جو صورت پیدا ہوتی ہے اسی کے دفاع اور اسی کی تلاش میں سلیم احمد نے موت کو اقبال کا بنیادی مسئلہ قرار دیا تھا۔ جیسا کہ اقبال نے رومی کے شعر کے ذریعے خود بھی اس پیچیدہ عمل کی یوں وضاحت کی ہے:

گفت رومی "ہر بنائے کہنہ کا باداں کنند
می ندانی" اول آں بنیاد را ویراں کنند"

اس کے بعد یہ کہنا کہ سلیم احمد نے اقبال کو مرگ پرست یا خواہشِ مرگ کا شاعر قرار دیا ہے۔ ادبی دیانت کے منافی ہے۔

سلیم احمد کا ایک اور سوال یہ ہے کہ اقبال اردو شاعری کی روایت میں کیسے شاعر ہیں انہیں کس قسم کا شاعر کہا جا سکتا ہے۔ اس بارے میں سلیم احمد کہتے ہیں کہ اردو میں چار قسم کی شاعری پائی جاتی ہے۔

۱۔ خیالات و تصورات کی شاعری
۲۔ جذبات و محسوسات کی شاعری
۳۔ زبان کی شاعری
۴۔ رعایتِ لفظی کی شاعری

سلیم احمد نے ان اقسام کی تھوڑی بہت وضاحت بھی کی ہے۔ شعرا کے ناموں اور ان کے اشعار کے حوالوں سے مختصراً اس بات کا خاکہ بنا دیا ہے جو وہ کہنا چاہتے ہیں اور پھر تجزیے اور

تقابل کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ

"اقبال نہ زبان کے شاعر ہیں، نہ رعایتِ لفظی کے، نہ صنائع بدائع کے اور نہ جذبات و محسوسات کے۔ وہ تصورات و خیالات کے شاعر ہیں اور تصورات اور خیالات بھی روایتی نہیں، ان کے اپنے ہیں۔"

اس کے بعد سلیم اس نتیجے کو یہیں نہیں چھوڑ دیتے بلکہ آئندہ صفحات میں اس امر کا مزید تجزیہ کرتے ہیں کہ خیالات و تصورات کی شاعری سے کیا مراد ہے، پھر وہ اقبال کی اس انفرادی خصوصیت کو اجاگر کرتے ہیں کہ اقبال کی زندگی ان کے خیالات میں ہے:

"وہ ان خیالات کو اس طرح محسوس کرتے ہیں جس طرح عام لوگ واقعات و حوادث کو محسوس کرتے ہیں۔"

سلیم احمد نے یقیناً ایک جانکاہ راستہ اختیار کیا ہے کہ اقبال کو واقعات کی سطح سے ہٹا کر محسوسات کی سطح پر پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس مشکل طریقِ کار کی انہیں بیداد مزدوری ہے لیکن جب ہماری تنقید لطافتِ خیال اور صداقتِ اصول کی طرف زیادہ متوجہ ہوگی تو مجھے یقین ہے کہ سلیم کو اقبال شناسی کے اس نئے زاویے کی داد بھی ضرور ملے گی۔ اب بھی ایسا نہیں ہے کہ کسی نے ان کی اس کتاب کو سراہا نہ ہو خود کرار صاحب نے اپنے پیش لفظ میں لکھ دیا تھا کہ

"کتاب کی طرف متوجہ ہو جیے اور جو کچھ آپ پر مختلف اثرات ہوں اُن کا جائزہ لیجیے اور دیکھیے کہ آپ کے اندر جو اقبال ہے آپ اس سے ذرا نزدیک تر آئے یا نہیں۔"

گویا سلیم احمد کو اس بات کی سند تو پہلے ہی مل گئی کہ انہوں نے کوئی میکانکی، رسمی یا صحافتی انداز کی کتاب نہیں لکھی ہے۔ یہ آپ کے اندر کے اقبال کو متعارف کرانے کی ایک نئی کوشش ہے کیونکہ سلیم احمد جن کا مطالعہ بہر حال وسیع تھا اور "اقبالیات" کا سارا ارتقاء ان کے پیشِ نظر تھا، یہ رائے رکھتے تھے کہ

"جو لوگ اقبال کو فلسفی کہہ کر ان کے شاعر ہونے کا انکار کرتے ہیں، ان تک اقبال کے خیالات تو پہنچتے ہیں، شاعری نہیں پہنچتی۔"

سلیم احمد کی اقبال شناسی کے ضمن میں یہ چند بنیادی باتیں زیرِ بحث ضرور آئیں گی۔ اس مضمون میں میری یہ کوشش ہرگز نہیں کہ پوری کتاب پر تبصرہ کروں اور نہ اس کی ضرورت ہے۔ لیکن ان گوشوں کو ضرور اجاگر کرنا چاہوں گا جو سلیم احمد کے برسوں کے غور و فکر کا نتیجہ ہیں اور جن کا مقصد

اقبال کو ایک ایسے شاعر کی حیثیت سے پیش کرتا ہے جو حقیقی شاعر ہے اور سلیم احمد نے لکھا ہے کہ

"ایک حقیقی شاعر اپنی قوم کے لیے خدا کی بہت بڑی نعمت ہوتا ہے۔"

اقبال کے مطالعے کے ضمن میں سلیم احمد نے ان کے عمل اور فکر، جہاد اور مابعد الطبیعیاتی تصورات کا جائزہ لیا ہے۔ ان جائزوں میں بھی سلیم احمد کا انداز یہ نہیں کہ وہ پہلے سے جانی پہچانی باتوں کو دہرا دیں بلکہ انہوں نے ہر ہر قدم پر اقبال کے ان موضوعات اور تصورات کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس موقع پر سلیم احمد کی نثر اور اسلوب کی داد دینی پڑتی ہے کہ انہوں نے کمال ایجاز کے ساتھ ان مسائل کا حق ادا کیا ہے کیونکہ اگر ایجاز سے کام نہ لیا جاتا تو یہ حصہ کئی سو صفحات پر مشتمل ہو سکتا تھا۔

اس کے بعد سلیم احمد اقبال کے سب سے اہم موضوع "خودی" کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں کہ:

"خودی اقبال کی شاعری کا سورۂ اخلاص ہے۔ یہ ان کی فکر کا جوہر اور پیغام کا خلاصہ ہے۔ خودی کو سمجھے بغیر آپ اقبال کو نہیں سمجھ سکتے۔"

سلیم احمد نے یہاں بھی خودی کے عام شارحین کی راہ سے گریز کیا ہے اور اقبال کی خودی کو اُن کی فکر کے بجائے شخصیت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں سلیم احمد نے فنا اور فنافی اللہ، ذات اور شخصیت کے مسائل سے بھی بحث کی ہے اور نفیٔ خودی اور اثبات خودی کا تجزیہ بڑی خوبی سے کیا ہے۔ اس کے بعد سلیم احمد کہتے ہیں:

"شاعری شخصیت سے ذات کی طرف مراجعت سے پیدا ہوتی ہے یعنی بنفسہٖ نفیٔ خودی کا عمل ہے .... اقبال کی شاعری شخصیت سے ذات کی طرف سفر کا انعام ہے۔"

سلیم احمد کی یہ کتاب یہاں تک تو ایک مربوط سلسلہ۔ اس تلاش کا فراہم کرتی ہے جو ن کے اس بنیادی سوال سے پیدا ہوتی ہے کہ اقبال بحیثیت شاعر کیا تھے، ان کا مطالعہ کس طرح کیا جا سکتا ہے اور ان کی تصورات و خیالات کو ان کی شخصیت اور ذات کے حوالے سے کس طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد مجھے کتاب متفرق مضامین کا اجتماع نظر آتی ہے۔ ان مضامین کے عنوانات ہیں:

۱۔ موچی دروازے کی شاعری۔

۲۔ اقبال کا معجزۂ فن

۳۔ اقبال کا ایک شعری کردار ـــــ ابلیس

۴۔ اقبال کا ایک شعری کردار ـــــ شاہین

ان مضامین کو سلیم احمد کی اقبال شناسی کا ایک حصہ قرار دیتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اپنے انداز میں "تلاش اقبال" کے بعد ان نظریات و خیالات کی طرف بھی توجہ دی جو اقبال اور ان کی شاعرانہ صفات کے باب میں اکثر ادا ہوتے رہتے ہیں۔

فیض احمد فیض نے اپنی ایک تقریر میں اقبال کو موچی دروازے کا شاعر کہا تھا۔ سلیم احمد نے اسے ایک متبذل اصطلاح کے طور پر دیکھا اور فراق صاحب کو اس میں شامل کرتے ہوئے یہ رائے دی ہے کہ:

بعض لوگوں کو ان کی (اقبال کی) یہ بات پسند نہیں ہے کہ وہ مسلمانوں کو اپنی شاعری کا موضوع سمجھتے تھے۔"

سلیم احمد کے یہ چار مضامین جو اس کتاب کے آخری چار ابواب کے طور پر پیش کیے گئے ہیں مجھے کسی اور فضا میں لے جاتے ہیں اور یوں لگتا ہے جیسے سلیم احمد نے جو کاوش اس کے کتاب کے ابتدائی چھ ابواب اور اس کے ابتدائی مضمون "اقبال، اقبالیات اور ہم" میں کی ہے اس سے ان مضامین کے دلائل، پیرایۂ بیان اور مقصد تحریر کی مطابقت نہیں ہو پا رہی ہے۔

اس کے باوجود سلیم احمد نے مسجد قرطبہ، شاہین اور ابلیس کے حوالے سے جو کچھ لکھا ہے وہ اقبال شناسی کے ضمن میں اضافہ نہ سہی لیکن ایک مختلف نقطۂ نظر ضرور پیش کرتا ہے۔

سلیم احمد نے بڑی دردمندی، توجہ، ذہنی یکسوئی اور ایک داخلی تقاضے سے مجبور ہو کر اپنی یہ کتاب "اقبال ایک شاعر" تحریر کی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ اس خلوص کی داد ضرور ملے گی جو انہیں اقبال سے ہے اور جس کا اظہار وہ غیر رسمی طور پر کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن انہیں یہ جان کر دلی صدمہ پہنچا کہ ڈاکٹر اجمل کی سفارش کے باوجود اقبال اکیڈمی نے اس کتاب کی اشاعت سے معذوری کا اظہار کیا۔ ان کے "خلاف اقبال دشمنی کا الزام شد و مد سے دہرایا گیا اور رسائل اور کتابوں میں ایسے تبصرے شائع ہوتے رہے جن میں اُن تمام مثبت باتوں کو نظر انداز کر کے جن سے اقبال سے میری (سلیم احمد) محبت اور عقیدت کا اظہار ہوتا ہے، صرف منفی پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے۔"

یہاں تک کہ بعض بہی خواہوں نے یہ اطلاع بھی دی کہ سرکاری ملازم ہو کر تم نے اس قسم کی

کتاب کیوں لکھی اس کی سزا ملنی چاہیے۔

میرا خیال ہے کہ زندہ کتاب کی تعریف ہی یہ ہے کہ اس سے بحث مباحثے کا آغاز ہو۔ بیاٹ اور بے روح تحریریں کاغذ کا بوجھ بن جاتی ہیں اور فہرست کتب میں اضافے کا سبب بنتی ہیں۔ سلیم احمد کی کتاب "اقبال ایک شاعر" اس نیت سے نہیں لکھی گئی تھی کہ کوئی انوکھی بات کہہ کر چونکا یا جائے۔ نہ اس کا مقصد اقبال کے مقام و مرتبے کو کم کرنا تھا۔ ایسی صورت میں اس کتاب سے جن بحثوں کا آغاز ہوا ہے اس سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے ایک بہت بڑے شاعر کی تفہیم اور اس تک رسائی کے سلسلے میں بنیادی نوعیت کا کام کیا جس سے اس کتاب کے زندہ اور فکر انگیز ہونے کا ثبوت ملتا ہے۔

سلیم احمد ایک تخلیقی ذہن کے مالک تھے ان کی روح مضطرب اور ان کا دماغ بیدار تھا۔ ان کی دوسری تحریروں کی طرح "اقبال ایک شاعر" میں بھی ان کے اسلوب کا ایک دل کش انداز نظر آتا ہے بعض فقرے اپنی تراشش، دروبست الفاظ اور معنی آفرینی کے لحاظ سے منفرد ہیں۔ تنقید اور تجزیے کے ضمن میں سلیم احمد نے تخلیقی عمل، شاعری کی ماہیت، شخصیت اور ذات جیسے تجریدی موضوعات پر جو کچھ لکھا ہے وہ بجائے خود شاعری کی تنقید اور اصولی بحثوں کے باب میں ایک اضافہ ہے۔ ان متعدد جہات کے حوالے سے مجھے سلیم احمد کی کتاب "اقبال ایک شاعر" اقبال شناسی کے سرمائے میں ایک یادگار اضافہ نظر آتی ہے۔

سہیل احمد خان

سلیم احمد کی ادبی تنقید

آیئے سب سے پہلے اس گفتگو کی حدود کا تعین کر لیں۔ سلیم احمد کی شخصیت ان کی شاعری اور ان کی تنقید میں بڑا پھیلاؤ ہے۔ ان سب چیزوں کو ایک مجموعی نقطۂ نظر کے حوالے سے دیکھا جا سکتا ہے۔ مگر اس وقت ہم اپنی گفتگو کو ان کی ادبی تنقید تک محدود رکھیں گے۔ مگر اس سے پہلے مجھے یہ کہہ لینے دیجئے کہ پاکستان کی ادبی تاریخ میں سلیم احمد کی تخلیقی اور تنقیدی کاوشیں بے حد بامعنی ہیں اور ان کی وساطت سے ہم اپنے عصر کے چند بنیادی سوالات کے قریب پہنچ جاتے ہیں۔ سلیم احمد کے نقطۂ نظر سے چاہے کوئی اختلاف کیوں نہ کرے جن سوالات کے قریب وہ ہمیں پہنچاتے ہیں ان سے کوئی بامعنی رشتہ قائم کیے بغیر ہم اپنے فکری اور ادبی ماحول کی چند بنیادی اور جوہری سچائیوں کو نہیں سمجھ سکتے۔ سلیم احمد کے سلسلے میں میرا یہ احساس ہے کہ وہ ہماری چند ان سنجیدہ ادبی شخصیتوں میں سے تھے جنہوں نے اپنے تخلیقی اور تنقیدی امکانات کو شناخت کیا۔ اس شناخت اور تلاش کے عمل میں اپنی روحانی کشمکش کو سمجھنے کی کوشش کی اور پھر بڑی ریاضت اور بڑے جتن سے امکانات کے اس دائرے کو تا حد نظر پھیلانے کی کوشش کی۔ یہ ریاضت کوئی معمولی چیز نہیں اور اس کے بغیر فطری صلاحیتیں بھی زیادہ دور تک مدد نہیں کرتیں۔

یہ بات کہتے وقت بنیادی طور پہ میرے پیش نظر یہ مشاہدہ ہے کہ ہمارے اکثر ادیب اور نقاد شروع شروع میں انہیں فطری صلاحیتوں اور ابتدائی جوش کے بل بوتے پہ بڑے فعال نظر آتے ہیں۔ مگر رفتہ رفتہ وہ ذاتی یا سماجی وجوہات کی بنا پر بجھتے چلے جاتے ہیں اور احساس یہ ہوتا ہے کہ جو امکانی دائرہ تھا اس کو دور تک پھیلا نہیں پائے۔ سلیم احمد کے ہاں یہ قصہ نہیں۔ اُن کے بارے میں ہم آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ جن سوالات کو لے کر وہ چلے، جن امکانات کے حوالے

سے انہوں نے اپنا ادبی سفر شروع کیا انہیں بڑے انہماک کے ساتھ پھیلانے کی کوشش کی کسی دائرے کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ مکمل ہو گیا تو شاید بہت بڑی بات ہو اور ۱۹۷۶ء میں "ادھوری جدیدیت" کے دیباچے میں سلیم احمد نے اپنی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ میں تو ابھی تلاش کر رہا ہوں۔ لیکن یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ اپنے بیشتر ہم عصر نقادوں کی طرح وہ بہت جلد عافیت پسندی یا خود اطمینانی کا شکار نہیں ہو گئے۔ شاید اس کا سبب یہ بھی ہو کہ سلیم احمد مضطرب آدمی تھے۔ یہ اضطراب ان کی تحریروں میں ایک آتشیں لہر کی طرح چمکتا ہے۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" کے دیباچے میں انہوں نے بتایا ہے کہ یہ مضامین میں نے بہت اضطراب کی حالت میں لکھے ہیں۔ اسی طرح اپنے اسلوب کی وضاحت کرتے ہوئے انہوں نے یہ بھی بیان کیا ہے کہ جس طرح نطشے کے زرتشت کو نٹ کا تماشا دکھانا پڑا۔ اسی طرح یہ بھی لوگوں کو متوجہ کرنے کے لیے ہے۔ مگر اس تماشے کے پیچھے روح کا جو آشوب اور سوالوں کا جو گھیرتا ہے وہ بہت گہرا ہے۔ اسی طرح دوسری کتابوں میں بھی سلیم احمد جو ادبی اور فکری سوالات اٹھاتے ہیں صاف اندازہ ہوتا ہے کہ یہ تنقید کی پیشہ وارانہ ضرورتوں سے نہیں پھوٹے۔ یہ وہ سوال ہیں جنہوں نے نقاد کے شعور اور روح کو مکمل طور پر گرفت میں لے رکھا ہے۔ نٹ کے تماشے کی جو مثال سلیم احمد نے دی اس کے حوالے سے ہمارے ذہن میں یہ کھد بد سی ہونے لگتی ہے۔ کہ نطشے تو انا کی کبریائی میں یقین رکھتا تھا کیا سلیم احمد کی یہ کاوشیں انا کے احساس سے تو نہیں پھوٹتیں؟ اور جس حوالے سے سلیم احمد نے غالب اور بعض دوسرے شعراء کا تجزیہ کیا ہے کہیں وہ بھی اسی احساس انا کی کسی بدلی ہوئی شکل کے اسیر تو نہیں ہو گئے۔ مگر ٹھہریے! کچھ معاملات پر بات آگے چل کر ہو گی۔ فی الحال ہم اس اضطراب کا ذکر کر رہے ہیں جو سلیم احمد کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ اس اضطراب کی قدر و قیمت اس وقت اجاگر ہوتی ہے جب ہم اسے اپنی عافیت اور خود اطمینانی کے مقابل رکھ کر دیکھیں۔

سلیم احمد کی تنقیدی تحریریں میرے لیے ادب کے ایک عام قاری کی حیثیت سے قابل توجہ رہی ہیں۔ وہ ایسے نقاد رہے ہیں جنہیں بار بار پڑھا جا سکتا ہے اور ادبی اور فکری معاملات میں ان کی بصیرت سے فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے فراق اور عسکری کو ایک طرف رہنے دیں اردو کے اور کتنے نقادوں کے بارے میں یہ بات آسانی سے کہی جا سکتی ہے ظاہر ہے کہ بنیادی طور پر ان کا اسلوب جس میں سلیم کا مکالمہ کرتا ہوا باتونی لہجہ۔ بنیادی حیثیت رکھتا ہے، انہیں قابل توجہ بناتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ میں ان سوالوں کو جو سلیم احمد اپنی تنقید میں اٹھاتے ہیں، اس دور کے بنیادی فکری سوالات سمجھتا ہوں۔ سلیم احمد نے خود ادھوری

جدیدیت" کے دیباچے میں کہا ہے۔ کہ یہ سوالات بنے بنائے کسی دکان سے نہیں ملتے اور یقیناً ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کے پیچھے نقاد کی برسوں کی مسلسل سوچ کار فرما ہے۔

سلیم احمد کی پہلی کتاب "ادبی اقدار" میں پہلا مضمون غالباً ۱۹۴۸ء کا ہے لیکن ان مضامین کی جڑیں تلاش کرتے ہوئے ہمیں ۱۹۴۶ء کے زمانے کی طرف لوٹنا ہوگا کیونکہ اس طرزِ احساس کی جڑیں اس زمانے تک پھیلی ہوئی ہیں۔ سلیم احمد نے محمد حسن عسکری کی وفات پر ڈوبتی ہوئی آواز میں ٹیلی ویژن پر گفتگو کرتے ہوئے یہ کہا تھا:

"جب ہم نے لکھنا پڑھنا شروع کیا تو نئے ادب کے حوالے سے بے شمار نام تھے مگر رفتہ رفتہ میرے لیے نئے ادب کا مفہوم صرف ایک نام میں ڈھل گیا اور وہ نام محمد حسن عسکری کا ہے۔ اسی طریقے سے انتظار حسین کے زمانۂ ادارت میں اپنی تنقید کے بارے میں پوچھے گئے سوالات کے حوالے میں اس سوال کا جواب دیتے ہوئے کہ وہ کس قسم کی تنقید پڑھتے ہیں انہوں نے کہا تھا کہ میں وہ تنقید پڑھتا ہوں جسے "عسکری تنقید" کہا جاتا ہے کیونکہ میں اس میں کچھ معقول باتیں پاتا ہوں۔"

سلیم احمد کی ان آرا کا جو بظاہر بڑی سادہ لگتی ہیں اگر تجزیہ کیا جائے تو ہمیں اس کی گہری سطحوں سے واقفیت ہو سکتی ہے۔

عسکری کا نام یہاں ایک طرزِ احساس کی علامت بن گیا ہے۔ ۴۷ء کی تحریک میں ادب کی افادیت کا جو تصور تھا عسکری صاحب نے اس کے محدود ہونے کی طرف توجہ دلائی۔ اس طرح انہوں نے اکبر الٰہ آبادی کی فکر کے حوالے سے ۱۸۵۷ء کے بعد ہونے والے طرزِ احساس کی تبدیلیوں اور ان سے پیدا ہونے والے فکری آشوب کا تجزیہ کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ عسکری صاحب اگرچہ عالمی ادب کے مختلف رویوں سے اردو ادب سے روشناس کرنیوالے سب سے اہم نقاد ہیں مگر اس کے ساتھ ہی انہوں نے مسلمان قوم کے شعور میں آنے والی تبدیلیوں اور ان تبدیلیوں کے حوالے سے رونما ہونے والی مختلف ادبی تبدیلیوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے اس طرح ان کی تنقید کی جڑیں ہماری تہذیب میں پیوست ہوئیں۔ ۱۹۴۶ء کے حوالے سے یہ ایک بڑی اہم بات ہے۔ کیونکہ اس تحریک کے بہاؤ میں تہذیب کا مفہوم کچھ اور ہو گیا تھا۔ سلیم احمد کی کاوشوں کو پیشِ نظر رکھا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے جدیدیت کی مختلف لہروں کی طغیانی میں بہتے ہوئے رفتہ رفتہ ایک ایسا تہذیبی ادراک حاصل کیا جو انہیں عام ادبی رویوں سے زیادہ بامعنی محسوس

ہوا۔ چنانچہ ان کا سفر برصغیر میں اسلامی تہذیب کی چند بنیادی شکلوں کی طرف ہے۔ اپنی پہلی تحقیق میں وہ زیادہ تر ان قدروں کی طرف توجہ دلاتے ہیں جو محض ہنگامی نہیں ہیں۔ اس کے ساتھ ہی غزل سے ان کی دلچسپی (جو اس دور کے تناظر میں اور بھی اہم ہو جاتی ہے) انہیں اس تہذیب کو سمجھنے کی طرف لے جاتی ہے جو غزل کے پیچھے کارفرما ہے یعنی وہ ان تہذیبی تصورات کو سمجھنا چاہتے ہیں جن کے ذریعے غزل کی صنف میں اظہار کے مختلف پیرائے پیدا ہوئے۔ اس کے بعد سلیم احمد کے پورے تنقیدی سفر پر نگاہ دوڑائیں تو یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کی تلاش کا دائرہ بنیادی طور پر طرزِ احساس کی ان تبدیلیوں کے درمیان پھیلا ہوا ہے جو ۱۸۵۷ء کے بعد ہمارے ادبی اور فکری شعور میں رونما ہوئیں۔ گویا پچھلے سوا سو سال سے زائد عرصے کا عہد ان کی دلچسپی کا سب سے بڑا میدان ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ سلیم احمد ۱۸۵۷ء (۱۸۵۷ عیسوی ایک علامتی تاریخ) سے پہلے کے معاشرے کو روایتی معاشرہ قرار دیتے ہیں جس میں ایک وحدت کارفرما تھی ان کا خیال ہے کہ یہ تہذیبی وحدت ۱۸۵۷ء کے بعد ٹوٹ گئی اور کسی مجموعی تہذیبی طرزِ احساس کی بجائے اس طرزِ احساس کی کٹی پھٹی شکل باقی رہ گئی اور مختلف طریقوں یا افراد نے کسی ایک شکستہ ٹکڑے میں اپنا عکس دیکھا اور اس کو مکمل سمجھ لیا۔ حالانکہ یہ عکس ادھورا تھا۔ اس بنیادی کلیے کو لے کر سلیم نے نئے ادب کا تجزیہ کیا ہے۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" میں انہوں نے ۱۸۵۷ عیسوی کے بعد پیدا ہونے والے آدمی کو "کری آدمی" کہا ہے۔ سلیم احمد کا یہ مضمون بے حد وقیع ہے اور ان کی تنقیدی صلاحیتوں کا بھرپور ترجمان بھی۔ اتنے زیادہ ادبی رجحانات اور اتنے بڑے زمانی فاصلے پر پھیلے ہوئے رویوں کو ایک تجزیے میں سمیٹ لینا یقیناً ایک بڑی بات ہے اور ذاتی طور پر تو میں یہ سمجھتا ہوں کہ سلیم احمد کی تنقید کے اصل جوہر اسی طرح کے تجزیوں میں کھلتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کا مضمون "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان" اور ان کے بعض دیگر مضامین اس سلسلے کی ایک بے نظیر چیز ہیں۔ مگر سلیم احمد بھی "نئی نظم اور پورا آدمی"، "غزل ہفلر اور ہندوستان" اور "غزل ٹمپریچر اور لامساوی انسان" جیسے تجزیوں میں اپنی تنقیدی صلاحیتوں کا بھرپور اظہار کرتے ہیں۔

"نئی نظم اور پورا آدمی" میں انہوں نے جس طرح سے رومانیت کی نفی کی ہے اس سے کچھ اختلاف ہو سکتا ہے لیکن یہ چیز یاد رکھنے کی ہے کہ وہ ان تمام رویوں کو ایک خاص مقام پر کھڑے ہو کر دیکھ رہے ہیں اور بالخصوص میراجی، راشد، منٹو اور عصمت وغیرہ کی ادبی کاوشوں کا جو تجزیہ انہوں نے فراہم کیا ہے وہ ان ادیبوں کے سلسلے میں لکھی گئی تنقید میں ایک اضافہ ہے۔ اس مضمون

کے حوالے سے ہم مظفر علی سید کے اس احساس کی ہم نوائی بھی کر سکتے ہیں وہ یہ کہتے ہیں کہ سلیم احمد نے اوپر کا دھڑ بعد نچلا دھڑ کی اصطلاحوں کے ذریعے سے جن رویوں کی وضاحت کی ہے ان کے حوالے سے کہیں آدمی پھر آدھا تو نہیں رہ گیا۔ یعنی اگر رومانیوں کے ہاں نچلا دھڑ غائب تھا تو اس تنقید میں اس پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے صرف یہی دھڑ تو سامنے نہیں آ گیا۔ غالباً اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ یہ مضمون بنیادی طور پر ایک ردعمل ہے اور ردعمل میں شدت ہوتی ہے اور جس چیز کو نظر انداز کیا سلیم احمد اس کو بھرپور طریقے سے ہمارے سامنے پیش کرنا چاہتے ہیں تاہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ اس جواب سے یہ اعتراض مکمل طور پر غائب نہیں ہو جاتا یا سجاد باقر رضوی نے جو یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا ڈی ایچ لارنس کا تجزیہ جو انگلستان کی ایک مخصوص صورت حال کا ردعمل تھا ہماری تہذیبی صورت حال میں اتنا ہی بامعنی ہو سکتا ہے؟ خیر سلیم احمد کا مضمون خود بھی ایک بھرپور ردعمل تھا۔ اور اس پر ردعمل ہونا بھی ایک فطری بات تھی۔ فی الحال ہمارے دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ سلیم احمد جس کلیے کو لے کر چلے اس کا انہوں نے ہمارے ادب پر بھرپور اطلاق کر کے دکھایا اور یوں ہمیں اپنے تنقیدی نظام سے متعارف کروایا اس تنقیدی نظام میں ایک بنیاد تو وہ تھی جس کی جانب پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد طرز احساس کی بنیادی تبدیلیوں کو سمجھنے کی کوشش اور دوسرے پورے آدمی کا تصور جسے وہ ادب کی مختلف شکلوں میں تلاش کرتے نظر آتے ہیں ان کا خیال ہے کہ آدمی کا کوئی تصور کیے بغیر نہ تو ادب وسعت اختیار کرتا ہے اور نہ ہی تنقید سلیم احمد کی وفات کے بعد ایک مختصر سا تعزیتی مضمون لکھتے ہوئے اسی حوالے سے میں نے یہ کہا تھا کہ ان کی تنقید بنیادی طور پر آدمی کی تلاش کا سفر ہے۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" کے شروع میں انہوں نے جو نظم "پورا آدمی" شامل کی ہے اس پر رومی کا یہ مصرعہ درج کیا ہے

کز دام و دد ملولم و انسانم آرزوست

ظاہر ہے کہ یہ وہ مسئلہ ہے جس پر ہماری تہذیب کے بہترین اذہان نے غور کیا اور رومی سے میر اور اقبال تک انسان کی تلاش کی مختلف جہتیں نظر آتی ہیں۔ سلیم احمد نے اس سوال کو ہماری ادبی تنقید کا حصہ بنا کر ہماری تنقید میں نئی وسعتیں پیدا کیں۔ یہاں مختصر طور پر یہ اشارہ کرنا بھی ضروری ہے کہ عسکری صاحب نے بھی اس مسئلے کو اپنی تنقید کا موضوع بنایا ہے مگر عسکری صاحب کی تنقید کی حدیں بہت پھیلی ہوئی ہیں اور یہ مسئلہ ان کی تنقید کے بنیادی مسائل میں سے ایک ہے۔ جبکہ سلیم احمد کے ہاں یہ مرکزی مسئلہ بن جاتا ہے خیر اس سے غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ سلیم احمد

کی اس سلسلے کی کاوش عسکری صاحب کی تجربوں کا محض ضمیمہ ہیں۔ بنیادی اثر یقیناً عسکری صاحب کا ہے لیکن جس طرح اس مسئلے نے سلیم احمد کو روحانی سطح پر اپنی گرفت میں لے لیا ہے وہ ان کے اپنے وجود ہی سے پھوٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ بہرحال جب سلیم احمد اس مسئلے کے حوالے سے چلتے ہیں تو میر کا آدمی کا تصور جس میں برائیاں اور بھلائیاں دونوں شامل ہیں اپنی تہذیب کا ایک نادر مظہر معلوم ہوتا ہے اور اس مسئلے کی گونج غالب پر لکھتے ہوئے جگہ جگہ سنائی دیتی ہے۔ بنیادی طور پر سلیم احمد کا نقطہ نظر یہ ہے کہ فنکار کا خدا سے رشتہ، کائنات سے رشتہ اور انسان سے رشتہ تین بنیادی جہتیں ہیں جن کے حوالے سے اس کے فن کی کچھ شکل بنتی ہے۔ سلیم احمد کو ان تینوں جہتوں کا شعور ہے مگر اپنی تنقید میں وہ بنیادی طور پر آدمی یا انسان سے رشتے کو مرکز میں رکھتے ہیں۔ اپنے مضمون "چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے" میں سلیم احمد نے اردو شاعری میں انسان کی جو مختلف شکلیں گنوائی ہیں ان میں انسان بطور عاشق (جس کی جگر کاوی میر کے نشتر بن گئی) انسان بطور فرد (غالب) انسان بطور تماشائی (نظیر) اور انسان بطور (ایک تخلیقی وجود) اقبال کے ہاں میر انیس کے ہاں، ان کو انسان اپنے خاندانی رشتوں میں نظر آتا ہے اور یہ میر انیس کی شاعری کی تفہیم میں ایک نادر جہت کا اضافہ ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اس تصور کی مدد سے سلیم احمد نے بعض رویوں کو سمجھا ہے اور بعض شعرا کی تفہیم کی نئی راہیں بھی نکالی ہیں۔

پاکستانی تنقید کا ایک بڑا مسئلہ اپنی جڑوں کی تلاش اور اپنے تہذیبی تشخص کو سمجھنے کا رہا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ہمارے جو نئے نقاد سامنے آئے ان کی صلاحیتوں کا ایک بڑا حصہ ان مسائل کو سمجھنے میں صرف ہوا۔ "حسب معمول" اس مسئلے کو بھی پہلے پہل عسکری صاحب ہی نے اٹھایا۔ مگر مختلف نقادوں نے اپنے اپنے انداز میں اپنا کوئی تنقیدی نظام بنانے کی کاوش کی۔ اس کے مثبت اور منفی دونوں طرح کے نتائج نکلے۔ ہماری مخصوص تہذیبی صورت حال میں یہ مسئلہ بہت بامعنی بھی تھا اور ہماری ادبی تنقید کا یہ ایک کارنامہ ہے کہ اس نے اس سوال کو صاف کرنے کے لیے ایک بنیاد فراہم کی۔ اس کی اہمیت یوں بھی بڑھ جاتی ہے کہ ہمارے ہاں سماجی علوم کے مختلف شعبوں کے ماہرین نے اس مسئلے میں زیادہ کام نہیں کیا گویا ادبی تنقید کو میدان خود ہی صاف کرنا پڑا مگر اس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ ہمارے نقاد افکار و خیالات سے زیادہ الجھے رہے۔ فکری تصورات انہیں زیادہ پریشان کرتے رہے۔ چنانچہ ہم عصر ادب کا تجزیہ جو ادبی تنقید کا ایک اہم فریضہ ہے اس کی طرف توجہ نسبتاً کم ہوئی۔

ترقی پسند معاشرتی اور تاریخی حالات کو زیادہ اہمیت دیتے تھے اور فن پارہ ان حالات کے کسی نہ کسی شکل میں ترجمان کے طور پر نظر آتا تھا۔ مذکورہ بالا دائرے کے نقاد تہذیبی تصورات کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور فن پارہ تہذیبی تصورات کے عکس کے طور پر نظر آتا ہے۔ عام ترقی پسند تنقید کی سطحیت سے یہ نقطۂ نظر زیادہ گہرا تو ہے مگر فن پارے کی اپنی حیثیت اس میں بھی ثانوی ہو جاتی ہے۔ سلیم احمد غالب کا تجزیہ کریں یا جوش کا یا اقبال کا ان کے لیے بعض افکار و تصورات زیادہ اہم بن جاتے ہیں اور فنی قدر و قیمت کا پہلو نسبتاً دب جاتا ہے۔ کیا یہ چیز عجیب نہیں کہ غالب پر لکھتے ہوئے صرف اس کی انا اور شخصیت ہمارے سامنے رہ جائے؟ اور جوش کا تجزیہ جوش اور خدا جوش اور انسان جیسی موضوعاتی فہرست کے حوالے سے کیا جائے۔ غالباً یہ کہا جا سکتا ہے کہ دوسرے پہلو پر پہلے ہی لکھا جا چکا تھا اور سلیم احمد نے ان فنکاروں کی تفہیم کے لیے ایک نیا زاویۂ نظر دیا۔ مگر اس سے بھی یہ اعتراض مکمل طور پر ختم نہیں ہوتا۔ سلیم احمد اور اس دائرے کے دوسرے نقادوں کا ایک اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے روایت کا صحیح احساس پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اور یوں جدیدیت کے ایک بے مہار تصور کے انتہا پسندانہ پہلوؤں کی طرف توجہ دلاتی جس کی وجہ سے ایک نیا تہذیبی توازن قائم ہوا۔ روایت کے سلسلے میں پہلے پہل ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا شعور ماضی ہمارے نقادوں کے لیے قابلِ توجہ ٹھہرا مگر پھر سلیم احمد عسکری صاحب کے ہمراہ چلتے ہوئے رینے گینوں کی وساطت سے روایت کے اس گہرے تصور تک پہنچ گئے جو مشرقی تہذیب کے باطن میں جاری و ساری ہے۔ سلیم احمد ہمارے تہذیبی طرزِ احساس کے سمندر کے وہ شناور ہیں جو بہت گہرائی تک غوطہ لگانے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور اس گہرائی سے ادبی بصیرت کے وہ لعل و گوہر کھینچ لاتے ہیں جو ان کے تنقیدی مضامین میں چکا چوند پیدا کرتی ہے۔

سلیم احمد کی تنقیدی تحریروں کے سلسلے میں ایک مسئلہ جو بار بار مجھے مضطرب کرتا رہتا ہے وہ یہ ہے کہ ہر فنکار کی شخصیت میں چھپی ہوئی کشمکش کو ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں۔ غالب کے ہاں انا کے تصور اور انا کی قربانی نہ کر سکنے کے رویے کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں۔ جوش کی شخصیت میں چھپے ہوئے جوش کی مختلف شکلوں کو نکال لیتے ہیں۔ اور اقبال کے تصورِ مرگ کو بنیاد بنا کر چلتے ہیں۔ اس بنیادی رویے کی طرف ان کے نفسیات سے خصوصی شغف کا بھی دخل ہو سکتا ہے۔ یا یہ چیز ان کی تجزیہ کار صلاحیتوں کا کرشمہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ معروضی انداز میں فن کار کی روحانی کشمکش کا تجزیہ کرنا چاہتے ہیں۔ حتیٰ کہ محمد حسن عسکری کی تنقید کا تجزیہ بھی وہ ان کی شخصیت میں

دلچسپی ہوتی آدمی یا انسان کی کشمکش کے حوالے سے کرتے ہیں اس میں مشکل نہیں کہ یہ چیز ان فن کاروں کو سمجھنے کے لیے ایک نیا تناظر فراہم کرتی ہے۔ لیکن یہ بات ضرور مضطرب کرتی ہے کہ سلیم احمد جو رومانی نقطہ نظر کے اتنے مخالف ہیں بنیادی اہمیت شخصیت ہی کے مسئلے کو دیں گو ان کا تنقیدی انداز نظر رومانی نقادوں سے بہت مختلف ہے لیکن مرکز تو فنکار کی شخصیت ہی رہتی ہے۔

میں پہلے بھی عرض کر چکا ہوں کہ میں سلیم احمد کی تنقید میں اٹھائے ہوئے سوالوں کو بہت بامعنی سمجھتا ہوں اور ان کا پرجوش مداح ہوں۔ اس لیے اگر میں کچھ ایسے عناصر کا ذکر کروں کہ جن کا خلاف مجھے کچھ پریشان کرتا ہے تو یقیناً اس بات کا کوئی غلط مطلب نہیں لیا جائے گا۔ ایک رویہ تو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم سلیم احمد ہی کے انداز میں سلیم احمد کی شخصیت کا تجزیہ شروع کر دیں مگر یہ طریقہ کار ہمارے بس کی بات نہیں ہم تو ان کی تحریروں سے چند بنیادی پہلوؤں کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ ذاتی طور پر مجھے کچھ یوں احساس ہوتا ہے کہ سلیم احمد اپنے لگاؤ کو اتنی قوت سے بیان نہیں کر سکے جتنا اپنی لاگ کو۔ گو اس لاگ سے محض دشمنی مراد نہیں لینی چاہیے۔ وہ مختلف ادیبوں اور شاعروں سے اپنی محبت کا ذکر تو کرتے ہیں۔ میر کے سلسلے میں جگہ جگہ جو عقیدت مندانہ حوالے آتے ہیں وہ اس کی ایک مثال ہے مگر کتاب وہ غالب اور اقبال پر ہی لکھتے ہیں۔ اس کا جو بھی مطلب ہو مگر اس کا ایک پہلو یہ ضرور ہے کہ وہ شخصیتیں ان کی توجہ کا زیادہ مرکز بنتی ہیں جن کے ساتھ ان کا رویہ غیر مشروط محبت کا ہے۔ اقبال کے سلسلے میں ان کی کتاب اقبالیات کی تنقید کی معمول کی سطحیت سے بالکل الگ ہے۔ اور جس طرح انہوں نے اقبال کی قوت کے تصور کا تجزیہ کیا ہے اور ایک ایسے اقبال کو دکھایا ہے جس کے پتوار ان کے الفاظ میں شکستہ ہیں (گو سلیم احمد نے کوئی حوالہ نہیں دیا لیکن مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ اسپینی فلسفی آرتیگا وائی گیزے کا ایک جرمن دوست کے نام طویل خط جو گوئٹے کے بارے میں لکھا گیا اور جس میں اس جرمن دوست سے یہ مطالبہ کیا گیا کہ گوئٹے کی شخصیت کے رسمی تصور کی بجائے ایک Shipwrecked گوئٹے دکھایا جائے۔ سلیم احمد کے پیش نظر رہا ہے یا شاید طریق کار کی مماثلت نے یہ مشابہت پیدا کر دی ہے)

یہ انداز نظر جسے بعض اوقات غلط معنی بھی پہنائے جاتے ہیں۔ قدرے نیا ضرور ہے اقبال کی بعض نظموں کا تجزیہ بھی انہوں نے غیر معمولی بصیرت سے کیا ہے۔ کاش وہ ایسے ادبی تجربے اور بھی کرتے۔ مگر اس وقت ہم ان کے جس رویے کو سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں اس کے حوالے سے میرا بنیادی سوال اپنی جگہ پر قائم ہے شاید اس کا ایک سبب یہ ہو کہ غالب اور اقبال سلیم احمد

کے نزدیک صرف فن کار نہیں ہیں وہ تہذیبی علامتیں بھی ہیں۔ مثلاً غالب سے انہیں بنیادی شکوہ یہ ہے کہ غالب نے فرد کے جس تصور کو پیش کیا اس حوالے سے پرانی تہذیبی کلیت ٹوٹتی نظر آتی ہے اور جدیدیت کی وہ شکلیں جن کے خلاف سلیم احمد نے بہت کچھ لکھا ان کا بنیادی رشتہ انہیں غالب کے طرزِ احساس سے ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور یہ چیز انہیں اپنے اندر سچے ہوتے غالب سے کشمکش کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ بہر حال واقعہ جو بھی ہو مجھے یہ نظر آتا ہے کہ عسکری صاحب کے ہاں محسن کاکوروی، فراق یا فرانسیسی مصور رداؤ کا ذکر کرتے وقت ایک عجیب طرح کی سرخوشی نظر آتی ہے۔ اور وہ اپنے لگاؤ کو بڑے کھلے دل سے بیان کرتے ہیں۔ سلیم احمد کی تحریروں میں اس رویے کا سراغ کم کم ہے یا کچھ ثانوی مسائل ہیں مثلاً یہ کہ سلیم احمد کی توجہ شعری روایت پر ہی مرکوز رہی ناول یا افسانے (منٹو یا عصمت وغیرہ کے مختصر ذکر کو چھوڑ کر) ان کی توجہ کا مرکز نہیں بن سکے۔ اور اس کی وجہ سے بعض لوگوں کو شکوہ بھی پیدا ہوا۔ بہر حال یہ ایک الگ بحث ہے۔ طرزِ احساس کی جن تبدیلیوں کو دکھانا سلیم احمد کا مقصد تھا۔ وہ شعری روایت میں زیادہ بنیادی سوالوں کے طور پر موجود ہیں۔ اس لیے وہ انہیں زیادہ کشش انگیز محسوس ہوتی ہے۔ تاہم یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس شعبے میں اگر وہ جمیل الدین عالی اور بعض دوسرے اصحاب کے بارے میں خوبصورت تجزیے کر سکتے ہیں تو ناول اور افسانے کے شعبے سے بھی بہت سی چیزیں ان کے تجزیے کی مستحق تھیں۔ آصف فرخی نے جرمن ناول نگار ہرمن ہیسہ کے ناول "سدھارتھ" کا جو ترجمہ کیا اس کے آخر میں سلیم احمد آصف فرخی کا اس ناول کے بارے میں جو مکالمہ درج ہے اس سے یہ بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اگر وہ ناول اور افسانے کے تجزیے کی طرف بھی توجہ کرتے تو ہماری افسانوی تنقید میں بھی ایک نادر جہت کا اضافہ ہو جاتا۔ اسی طرح حفیظ ہوشیارپوری اور بعض دوسرے شعرا کے جو تجزیے انہوں نے کیے ہیں اور ممتاز حسین کی کتاب "ادب و شعور" اور ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب "اردو شاعری کا مزاج" پر جو تفصیلی تبصرے انہوں نے لکھے ہیں وہ بھی نہایت اہم ہیں۔ سلیم احمد ادب سے اپنا گہرا رشتہ قائم رکھنے کے باوجود آخری دور میں اس طرح کی تحریروں کی طرف نکل گئے جن میں سے کچھ اب ان کی کتاب "اسلامی نظام مسائل اور تجزیے" میں جمع کر دی گئی ہیں اور یہ رُخ فی الحال ہماری گفتگو کا موضوع نہیں۔

(ایم۔ اے اُردو کے چند طلبہ سے گفتگو)

تحسین فراقی

سلیم احمد کی تنقید نگاری

محمد حسن عسکری کے بعد اگر نگاہ کسی اردو نقاد پر ٹھہرتی ہے جو ہمیں نو بہ نو ادبی، علمی اور تہذیبی سوالوں سے دوچار کرتا ہے اور مدرس نقادوں کی پھبتی سے بچ سکتا ہے تو وہ ایک دو مستثنیات کے علاوہ صرف سلیم احمد ہیں۔

سلیم احمد (۱۹۲۷ء - ۱۹۸۳ء) ہمارے ان اردو نقادوں میں شمار ہوتے ہیں جن کی تنقید پر بے خوف تردید "تخلیقی تنقید" کی اصطلاح کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ موضوعات کے تنوع، وسیع بین العلومی مطالعے اور گہری تجزیاتی بصیرت نے ان کی تنقید میں وزن اور وقار پیدا کیا۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ اپنے استاد معنوی محمد حسن عسکری کے برعکس جنہوں نے سلیم احمد کی فکریات کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا، جن کی تحریروں کے اثرات معانی و اسلوب دونوں سطحوں پر سلیم احمد کے ہاں دیکھے جا سکتے ہیں اور جن کا کسی قدر تفصیلی ذکر ابھی آگے آتا ہے، سلیم احمد کی فکر ایک آدھ استثنا کے ساتھ شروع سے آخر تک ایک ہی لڑی میں پروئی ہوئی ملتی ہے۔ ایسا شاذ ہی ہوا ہے کہ عسکری کی طرح انہیں متعدد بار اپنے سابقہ بیانات کی تردید کرنا پڑی ہو۔ اردو تنقید میں ایسے ارتباط اور ایسی تنظیم کی مثالیں کمیاب ہیں۔

عسکری صاحب کی طرح سلیم احمد کا بھی یہ کمال ہے کہ انہوں نے تنقید کو تہذیب بنا دیا ہے۔ ان کے یہاں خیال، فکر اور جذبہ گھل مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ ان کی تنقید کو کلیت کی تلاش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ وہ ادب و شعر کو کسی مخصوص تہذیب کے خدوخال، نشیب و فراز، عروج و زوال اور باطن کا معتبر پیمانہ قرار دیتے ہیں اور نفس انسانی کے مد و جزر کا قابل توجہ نمائندہ۔ ان کی تنقیدات کے مطالعے سے بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ انہوں نے ہر سنی پڑھی شے کو عین و عن قبول نہیں کر لیا بلکہ اسے اپنے ذاتی تجربے اور باطنی مشاہدے کی سان پر کسا اور پھر اسے رد و قبول کے مرحلے سے گزارا۔ افکار کی حیثیت ان

ان کے نزدیک مقدس گائے کی نہیں تھی۔ وہ انہیں ذات کی کٹھالی میں ڈال کر اور اپنی خودی کے تیزاب کا چھینٹا دے کر اس کے کھرے کھوٹے کا تجزیہ کرتے تھے۔ اگرچہ بعض اوقات وہ کسی گریزاں کیفیت یا برق پا خیال کے اسیر بھی ہو جاتے تھے اور یوں اس کے گرد نظریہ سازی کے ذریعے ایک پورا جال بھی بن دیتے تھے جس کی حیثیت اصل میں مکڑی کے گھر کی ہوتی تھی لیکن یہاں بات ان کے مجموعی تنقیدی سرمائے کی ہو رہی ہے جو بہت کچھ لائق توجہ ہے۔ اس ضمن میں ان کی دوسری اور بے حد ہنگامہ خیز تنقیدی کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" کے ابتدائیہ کی چند سطور قابل ملاحظہ ہیں۔ سلیم احمد کہتے ہیں: "ان مضامین میں جو زاویہ نظر اختیار کیا گیا ہے اس سے اختلاف کیا جا سکتا ہے بلکہ کیا جانا چاہیے پڑھنے والا صرف مردہ خیال سے اختلاف نہیں کرتا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ذاتی طور پر مجھے یہ اعتماد ہے کہ میں جعلی سکہ ساز نہیں ہوں۔ ساتھ ہی میں اس بات پر یقین رکھتا ہوں کہ ہر دور میں ایک آدمی ایسا موجود ہوتا ہے جو کھرے اور کھوٹے میں امتیاز کر سکتا ہے میں نے اپنی یہ ناچیز تحریریں اسی ایک آدمی کے لیے لکھی ہیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ لیکن ایسے علم کا مدعی بھی نہیں ہوں جو پڑھنے والے کے ذہن میں کوئی اضطراب پیدا نہ کرے۔ میں نے خود بھی یہ مضامین بہت اضطراب کی حالت میں لکھے ہیں اور آپ سے صرف اسی داد کا طالب ہوں کہ آپ میری تکلیف اور بے تابی کا اندازہ کر لیں۔ خواہ میں آپ کو بظاہر کتنا ہی مسخرا یا کسٹنٹ باز کیوں نہ نظر آؤں۔ مٹشے کے زرتشت کو بھی اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے نٹ کا روپ اختیار کرنا پڑا تھا۔"

زیرِ نظر مقالے میں میں نے صرف سلیم احمد کے تمام تنقیدی مجموعوں ہی کو پیش نظر نہیں رکھا بلکہ ان کے بعض متفرق تنقیدی مضامین سے بھی اعتنا کیا ہے۔ جو نیا دور اور سیپ وغیرہ میں شائع ہوئے۔

سلیم احمد کی تنقیدات کے جو مجموعے شائع ہوئے ان میں ادبی اقدار (۱۹۵۶ء) نئی نظم اور پورا آدمی (۱۹۶۲ء)، غالب کون (۱۹۷۱ء)، ادھوری جدیدیت (۱۹۷۷ء) اقبال ایک شاعر (۱۹۷۸ء)، اور محمد حسن عسکری آدمی یا انسان؟ (۱۹۸۲ء) شامل ہیں۔ ان کی ۱۹۸۴ء میں (ان کی وفات کے بعد) شائع ہونے والی کتاب "اسلامی نظام مسائل اور تجزیے" بھی اس اعتبار سے قابل توجہ ہے کہ اس کے آخر میں چند تنقیدی مضامین بھی شامل ہیں۔ میں نے ان تنقیدی مضامین سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ ذیل کے چند مضامین بھی مطالعہ کیے ہیں جو ان کے کسی مجموعے میں شامل نہ ہو سکے۔

۱۔ تہذیب کا جن — نیا دور شمارہ ۶۵-۶۶ (۱۹۷۰)

۲۔ اقبال اور ہند اسلامی تہذیب — ایضاً

۳۔ حکایت یوسف اور ایم — ایضاً شمارہ ۷۵-۷۶ (۱۹۸۲ء)

۴۔ شیطان روح افکار یا .... — سیپ شمارہ ۲۱، (۱۹۷۱ء)

۵۔ پاکستانی ادب کا مسئلہ، اسلامی ادب کا مسئلہ — ایضاً شمارہ ۴۱ (۱۹۷۹ء)

اس سے پہلے کہ سلیم احمد کے متنوع تنقیدی افکار کا مطالعہ اور محاکمہ کیا جائے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہ دیکھ لیا جائے کہ ادب اور تنقید میں بارے میں ان کا نظریہ کیا ہے۔ ذیل میں ان کی کتب اور بعض رسائل سے ایسے اقتباسات (ان کی کتابوں کی تاریخ وار ترتیب کے اعتبار سے) درج کیے جاتے ہیں جن سے ان کے تصور نظم، تصور غزل اور تصور تنقید وغیرہ پر بخوبی روشنی پڑتی ہے:

۱۔ "اقبال پر تبدیلی کے فلسفہ سے ناواقفیت کا الزام لگانے کے لیے بہت بڑا دل گردہ چاہیے۔ دراصل اکبر یا اقبال یا کسی اور شاعر کے سلسلہ میں اس قسم کا سوال اٹھانا ایک طرح کی علمی جہالت کا ثبوت دینا ہے۔ یہ جہالت ادب و شاعری کو خارجی حقیقت کے بالکل تابع سمجھنے سے پیدا پیدا ہوتی ہے۔" ادبی اقدار ص ۱۵

۲۔ "لیکن ادب زندگی کے اس مجرد تصور سے بحث نہیں کرتا۔ وہ تو زندگی سے اس وقت متعارف ہوا ہے جب وہ انسانی معاشرہ کی شکل میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اس لیے ادب میں زندگی کا مفہوم انسانی معاشرے کا اجتماعی وجود ہے اور ادب اور زندگی کے تعلق کے معنی ادب اور معاشرہ کے تعلق کے ہیں جب ادب اور زندگی کے تعلق اور ربط پر زور دیا جاتا ہے تو اس کا مفہوم یہ ہوتا ہے کہ ادب کو انسانی معاشرہ اور انسانی فکر کا ترجمان ہونا چاہیے۔ یہ ترجمانی بجائے خود زندگی کی تفسیر بھی ہے اور تنقید بھی۔ تفسیر اس لیے کہ وہ ماحول کی تصویر کشی کرتی ہے اور تنقید اس لیے کہ وہ انسانی فکر کے اس رجحان کو ظاہر کرتی ہے جو موجود سے مطمئن نہیں ہوتا اور اس کا جویا و متلاشی رہتا ہے جو "موجود" نہیں ہے اور "موجود" سے بہتر ہے۔" ادبی اقدار ص ۳۴-۳۵

۳۔ "ادب شخصی اور ذاتی غموں اور مسرتوں کی ڈائری نہیں ہوتا۔ اس کا کام تو انسان کو انسان کے قریب لانا ہے .... ادب کی سب سے بڑی قدر اس کی انسانیت، اس کی مخلوق دوستی، اس کی انسانوں کو ایک دوسرے سے قریب لانے کی خواہش ہے" ادبی اقدار ص ۳۸

۴۔ زندگی کی تنقید ادب کا اہم اور مقدس فریضہ ہے۔ زندگی جو کچھ ہے وہ بھی اس سے بہت پیچھے ہے جو اسے ہونا چاہیے۔ اسے آگے بڑھانے، اس کی ارتقائی راہ پیمائی میں حدی کا کام کرنے اس کے خیر و برکت کے عناصر کو چمکانے بلکہ اس کی شخصیت کے ظہور کے لیے ایک نئے اور بہتر

پیکر کے خدوخال اجاگر کرنے کی ذمہ داری ادب پر ہے۔ اس ذمہ داری سے سبک دوش ہونے کے لیے ادیب کا صرف بھلا آدمی ہونا، صرف جذباتی اور رحم دل ہونا بلکہ صرف بڑا دل و دماغ متوازن شخصیت اور جچی تلی قوت فیصلہ رکھنا ہی کافی نہیں ہوتا، اس کے لیے اس عصری رجحان کا شعور رکھنا سخت ضروری ہے جس کو میں نے ذہنِ انسانی کا اجتماعی شعور کہا ہے"۔ ——

ادبی اقدار ص ۳۹

۵۔ "ادب پر پابندی لگانے کے معنی انسانی فکر پر پابندی لگانے کے ہیں۔ انسانی فکر پر پابندی لگانا، زندگی پر پابندی لگانے کے مترادف ہے اور زندگی کے ارتقاء پہ پابندی نہیں لگائی جا سکتی ہے۔ —— ایضاً ص ۳۹

۶۔ ادب کی دائمی اور ابدی اقدار سے انکار کرنے والے ادب اور زندگی کا ناقص تصور رکھتے ہیں"۔ —— ایضاً ص ۴۴

۷۔ "بلکہ مجھے تو یہاں تک کہنا ہے کہ عہد قدیم میں تو کبھی یہ تصوّر بھی پیدا نہیں ہوا تھا کہ ادب کسی اجتماعی ضرورت کو پورا کر سکتا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ منو نے انسانی ہیئت اجتماعیہ کو چار طبقوں میں تقسیم کیا جن کا تعلق اجتماعی مادی ضرورتوں سے تھا لیکن اس نے شاعروں اور ادیبوں کے کسی طبقہ کا ذکر نہیں کیا جو کسی اجتماعی ضرورت کو اجتماعی قوانین کے تحت پورا کرتا اور افلاطون نے بھی غالباً اسی بنیاد پر ادیبوں کے طبقہ کو اپنی مثالی ریاست میں کوئی جگہ نہیں دی"۔ —— ایضاً ص ۴۷

۸۔ "ادب بھی اپنے تجربات میں مکمل آزاد ہے۔ اس کا اس مسئلہ سے کوئی تعلق نہیں ہے کہ اس کے تجربات سے سماجی اصولوں، معاشرتی قدروں اور اخلاقی مفروضوں پر کیا اثر پڑتا ہے چنانچہ ادب پر سماجی ذمہ داری ان معنوں میں عائد نہیں ہوتی کہ وہ سماجی اصولوں، معاشرتی قدروں اور اخلاقی مفروضوں کی تبلیغ یا تردید یا اصلاح کرے —— لیکن اخلاقی، سماجی اور معاشرتی اصولوں اور قدروں کے پردے الٹ کر فطرت انسانی سے آنکھیں چار کرنا بڑے دل گردے کا کام ہے اس سے بچنے کے لیے بڑے بڑے "انسان پرست" "سیدھی سادی نظریہ پرستی پر اُتر آتے ہیں اور شریفانہ خیالات و جذبات کی دہائی دینے لگتے ہیں۔ یہ دہائی کبھی عصمت اور منٹو پہ مقدمہ چلواتی ہے اور کبھی حسن عسکری کو گالیاں کھلواتی ہے"۔ —— ایضاً ص ۵۷

۹۔ "اس کا یہ مفہوم نہیں ہے کہ میں ادبی تجربات میں سماجی اقدار کا قائل نہیں ہوں بلکہ میرے نزدیک تو سماجی اقدار خود ان تجربات کی بنیادوں پر قائم ہوتی ہیں۔ جب تک انسانی فطرت کے تقاضوں

کو نہ سمجھا جائے اور مختلف سماجی اور معاشرتی حالات سے انسانی فطرت پر مرتب ہونے والے اثرات کا جائزہ نہ لیا جائے۔ اس وقت تک کسی معاشرہ میں بھی کسی سماجی قدر کا قائم ہونا ناممکن ہے اور ادب یہی فریضہ انجام دیتا ہے۔ سماجی نقطۂ نظر سے ادب کی اہمیت یہی ہے کہ وہ بقول برگساں مخصوص معاشرتی ضرورتوں کی بنیاد پر انسانی فطرت پر جو ایک "خارجی چھلکا" عالم وجود میں آیا ہے اور جسے عام آدمی کا شعور اصل سمجھتا ہے۔ اسے توڑ کر فطرت انسانی کے اندرون میں جھانک کر دیکھتا ہے"۔ ——— ایضاً صہ ۲۲

۱۰۔ "اس طرح شاعری کا بنیادی مسئلہ اشارہ جاتا ہے۔ کہ فرد پر معاشرہ میں جو کچھ گزر رہی ہے اور وہ جس جس طرح بھی اس کے پورا آدمی بننے میں حائل ہے۔ شاعر اسے مقدور بھر شعور میں میں لاتا رہے البتہ یہ دیکھنا ضرور ہوتا ہے کہ کہیں شاعر کسی مسخ شدہ جبلت، جذبہ یا احساس کو بنا سنوار کر ہمارے سامنے پیش نہیں کر رہا ہے۔ کیونکہ اس طرح وہ شاعری کی بجائے ایک ایسا جذباتی ملغوبہ ہمارے حوالے کرتا ہے جو ہمارے ذہنی اور نفسیاتی امراض میں اور اضافہ کا باعث بنتا ہے"۔ ——— نئی نظم اور پورا آدمی صہ ۲۶

۱۱۔ "قاعدہ ہے کہ جو لوگ فوج میں بھرتی ہوتے ہیں ان کا میڈیکل ٹسٹ بڑی سختی سے کیا جاتا ہے ——— ۱۹۴۶ء کے بعد نیا ہندوستانی معاشرہ کی خوفناک بلاؤں سے لڑنے کے لیے تیار ہوا تو صف بندی سے پہلے میڈیکل ٹسٹ کی ذمہ داری نئے ادیبوں کے سر ڈالی گئی .... نئے ادیبوں نے اپنا کام شروع کیا تو شیروانی، قمیض، پتلون، لنگوٹیاں، برقعے، لہنگے، سایے، لحاف، تکیے، گدے، انگیا، زیر جامے اور چوری چھپے پھینکے جانے والے چیتھڑے کوئی چیز بھی نہ چھوڑی جسے اتار کر نہ دیکھا ہو۔ ڈاکٹری کا پیشہ سچ مچ بڑے دل گردے کا کام ہے۔ نئے ادیبوں نے مولانا حالی کے شریفوں، ذمہ داروں اور معاملہ فہموں کا سارا آگا پیچھا کھول دیا"۔ ایضاً صہ ۱۵

۱۲۔ "مثل مشہور ہے کہ بچھڑا کھونٹے کے بل کودتا ہے۔ ادب کا کھونٹا معاشرہ ہے۔ نئے ادب کو چلے ہوئے ابھی صرف چند سال کا عرصہ گزرا ہے۔ اگر یہ واقعی چند بیمار ذہنوں کی ذاتی گندگی ہے تو معاشرہ کے صحت مند رجحانات کے سامنے اپنے آپ رستہ چھوڑ دے گی"۔ ——— ایضاً صہ ۱۱

۱۳۔ "سچا ادب ہمیشہ دکھاتا ہے کہ شعور غیر شخصی چیز ہے۔ یہ انا کا خادم نہیں غیر انا کا آلہ کار ہے ——— غالب کون صہ ۳۴

۱۴۔ "اب ٹی ایس ایلیٹ کے فقرے کو ایک بار پھر دیکھئے۔ اس نے کہا "شاعری شخصیت سے

فرار ہے"، میں کہتا ہوں فرار بہت معمولی لفظ ہے۔ اس لفظ میں شدت نہیں گہرائی نہیں، پوری صداقت نہیں۔ یہ لفظ ظاہر کرتا ہے کہ اس کا کہنے والا ایک ایسے معاشرے ایک ایسی تہذیب کا فرد ہے جو شخصیت میں اتنی الجھ گئی ہے کہ اس پر فرار جیسا حقیقت الاثر لفظ بھی گراں ہوگا۔ شاعری شخصیت سے فرار نہیں، فرار بھگوڑے کرتے ہیں...... شاعری شخصیت سے فرار نہیں شخصیت کی قربانی ہے...... اس قربانی کے عمل ہی سے تخلیق کا دروازہ کھلتا ہے۔ کیونکہ تخلیق عرفان ذات اور عرفان کائنات ہے" ــــ ایضاً، صـ ۴۹

۱۵۔ "نئے مذاق کے لوگ جن کی ذہنی تربیت جدید مغربی اثرات سے ہوئی ہے اس قسم کی (روایتی) شاعری سے لطف لینے کی صلاحیت کھو بیٹھے ہیں مگر یہ تو تہذیبوں کا بنیادی اختلاف ہے آپ ہر چیز کو ایک ہی پیمانہ سے کہاں تک ناپیں گے؟ اور اس طرح آپ کے ہاتھ خالی پیمانہ کے سوا اور کیا رہ جائے گا؟ ابھی پچھلے دنوں لاہور میں یوم میر کے موقع پر عسکری صاحب کا ایک مضمون پڑھا گیا جس میں انہوں نے مشرقی شاعری کے بارے میں فرانس کے مسلمان مفکر رینے گینوں کے حوالے سے چند اہم سوالات اٹھائے ہیں جن میں ایک یہ بھی ہے کہ ہم مشرقی تہذیبوں کی بنیادی فکر کو جانے بغیر ان کی شاعری کو ٹھیک طرح سمجھ بھی سکتے ہیں یا نہیں؟ ــــ ادھوری جدیدیت صـ ۷۶

۱۶۔ "ادیبوں کی طرف سے اپنی ہر کوتاہی کا جواب ہمیشہ ایک ہی بات کہہ کر دیا جاتا ہے "صاحب! کیا کریں ماحول سازگار نہیں ہے"۔ ماحول! ــــ تو کیا ماحول زار روس سے بھی زیادہ خراب ہے۔ دوستوئفسکی تومرگی کے دورے، سزائے موت اور سائبیریا کی جلاوطنی کے باوجود لکھتا رہا باوجود نہیں بنا بریں خراب حالات میں تو بیشتر یہی دیکھا گیا ہے کہ ادب اور پنپتا ہے۔ حافظ اور رومی کی شاعری فتنۂ تاتار کے بعد پیدا ہوئی۔ سعدی کی گلستان بوستان بغداد کی تاراجی کے دور میں لکھی گئیں۔ خود اردو شاعری کا عہد زریں دور زوال کی انتہا پر شروع ہوا" ــــ ایضاً صـ ۸۷-۸۸

۱۷۔ "شاعری خلا میں پیدا نہیں ہوتی۔ یہ ایک بہت عام بلکہ عامیانہ سا فقرہ ہے لیکن میں اس کے ذریعے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ شاعری کا ایک تاریخی تسلسل بھی ہوتا ہے۔ خصوصاً نظم کی شاعری ہمارے یہاں جس منزل میں ہے اسے تو آپ کو تاریخی تسلسل کو نظر میں رکھ کر دیکھنا پڑے گا" ــــ ایضاً صـ ۱۰۱

۱۸۔ "شاعری کی حقیقی قدر و قیمت کا تعین صرف اس امر سے نہیں ہوتا کہ ہم نے زندگی یا انسان

کا کون سا تصور اپنے ذہن میں قائم کیا ہے۔ یہ بات بھی دیکھنے کی ہوتی ہے کہ ہم نے اس تصور کو زندگی کے ٹھوس تجربات سے ٹکرا کر دیکھا ہے یا نہیں" ـــــ ادھوری جدیدیت صفحہ ۱۰۳،۱۰۲

۱۹۔ "شاعری وحی والہام نہیں ہوتی۔ شاعر جو کچھ حاصل کرتا ہے، اپنی کاوش سے اپنے خون جگر سے، اس سخت جان لیوا پیکار سے حاصل کرتا ہے جو زبان کے ساتھ روا رکھتا ہے۔ یوں تو ہر لفظ لغت میں موجود ہے اور کسی کی ذاتی ملکیت نہیں مگر شاعر ان کے مخصوص استعمال سے انہیں اپنا بنا لیتا ہے۔ ان پر اپنی مہر لگا دیتا ہے" ـــــ ایضاً صفحہ ۱۰۵

۲۰۔ "موضوعات ذرا مجرد سی چیز ہیں اور کئی شاعروں میں مشترک بھی ہو سکتے ہیں۔ موضوعات میں جان تو ان تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں سے آتی ہے جو موضوع کے ارد گرد صرف ہالہ ہی نہیں بناتے اسے روشنی بھی دیتے ہیں" ـــــ ایضاً صفحہ ۱۰۶

۲۱۔ شاعری میں اچھے شعر کے بیک وقت تین سطحیں ضروری ہیں۔ ایک سطح پہ وہ خدا سے انسان کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے، دوسری سطح پہ کائنات سے انسان کے تعلق کو اور تیسری سطح انسان اور انسان کے تعلق کی ہے۔ اشعار کی بلندی اور پستی کا تعین اس امر سے ہوتا ہے کہ وہ ان تینوں سطحوں میں کس کس تک پہنچتا ہے" ـــــ ایضاً صفحہ ۱۰۷، ۱۰۸

۲۲۔ "لیکن خدا کو درمیان سے ہٹا دیکھئے تو انسانی تعلقات صرف حیوانی سطح پہ قائم رہ سکتے ہیں۔ ہمارے موجودہ ادب میں بیشتر انسان کا تصور صرف ایک حیوان کا ہے جسے مختلف اوقات میں چارہ، پانی اور مادہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اب اس انسان کے خارجی اور مادی دکھ درد کا بیان کتنی ہی رقت سے کیوں نہ کیا جائے لیکن کوئی شاعر میر کی طرح یہ نہیں کہہ سکتا کہ:

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں" ـــــ ایضاً ۱۰۹

۲۳۔ "شاعری میں وسعت کے ساتھ وسعت کے باوجود، وسعت کے بغیر ہر صورت میں ایک اور چیز بھی ضروری ہے ـــــ ارتکاز ـــــ اردو نظم میں وسعت اور تفصیل تو ہے لیکن ارتکاز کی کمی بہت کمی ہے" ـــــ ایضاً صفحہ ۲۰۵

۲۴۔ "کسی شاعر کو اس کی زبان اور تہذیب کی پوری روایت سے الگ کر کے دیکھنے سے ہمیشہ بُری تنقید پیدا ہوتی ہے" ـــــ اقبال ایک شاعر صفحہ ۲۲

۲۵۔ دینی ریاست کا لازمی فریضہ ہے کہ وہ خارجی اعمال کے ساتھ باطنی کیفیت کو بھی جاننے اور

پر کھنے کا ذریعہ پیدا کرے۔ اب مجھے کہنے دیجئے کہ یہ ذریعہ ادب اور صرف ادب ہے۔ ادب باطنی زندگی کا مقیاس الحرارت ہے اور صرف ادب ہی کے ذریعے ریاست جان سکتی ہے کہ اس کے شہریوں کے نفسِ باطن اور اعماقِ قلب میں دین کتنی گہرائی تک موجود ہے۔ آپ مجھے مبالغہ آرائی کا مجرم قرار نہ دیں تو میں کہوں گا کہ صرف ایک دینی ریاست ہی میں ادب کو وہ حیثیت مل سکتی ہے جس کا وہ مستحق ہے"۔ ـــــ اسلامی نظام مسائل اور تجزیے، ص ۲۹

۲۶۔ "ادب کسی قوم کے مخصوص طرزِ احساس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ طرزِ احساس خدا، کائنات اور انسانوں کے بارے میں اس قوم کے اجتماعی تجربات اور رویوں سے پیدا ہوتا ہے مسلمانوں میں بنیادی طور پر یہ طرزِ احساس مشترک ہے"۔ ـــــ سیپ شمارہ ۴۱، ۹۷۹ا، ص ۱۲۰

۲۷۔ "میں یہ بات کہوں گا کہ نفس کی تین کیفیتیں ہیں۔ نفسِ امارہ، نفسِ لوامہ، نفسِ مطمئنہ۔ ادب تینوں کیفیتوں کا اظہار کرتا ہے۔ مختلف سطحات پر اور اس اعتبار سے اس کی درجہ بندی ہوتی ہے"۔ ـــــ رسالہ (حیدر آباد۔ سندھ) نمبر ۱، ۱۹۸۵ء، ص ۴۳۔ ۶

اوپر کے اقتباسات سے جو سلیم احمد کی تقریباً تمام تنقیدی کتب اور بعض مضامین سے لیے گئے ہیں اور جن کا زمانہ تحریر ۱۹۵۶ء سے ۱۹۸۳ء تک کے کم و بیش تیس سال پر پھیلا ہے، بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ سلیم احمد ادب کو کس قدر بامعنی ہمہ وقت اور بصیرت افروز سرگرمی سمجھتے تھے وہ بجا طور پر سمجھتے تھے کہ شاعری کو محض خارجی حقیقت کے تابع کر دینے سے ایسی کم نظری پیدا ہوتی ہے جو تحسینِ شعر کے قابل نہیں رہتی۔ ان کے پہلے تنقیدی مجموعے "ادبی اقدار" ہی سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ ادب اور ادبی تحریکوں کو تہذیب کے وسیع تر تناظر میں دیکھنے کے خواہاں ہیں۔ وہ شروع سے آخر تک ادب کو خارجی حقیقت کے تابع کر دینے کے خلاف تھے۔ اس ضمن میں ان کی زندگی کے آخری سال میں لکھا گیا "نظریاتی مملکت میں ادیب کا کردار" اس حقیقت کا ایک زندہ ثبوت فراہم کرتا ہے۔ لیکن "ادبی اقدار" میں شامل ان کے دو مضامین "زندگی ادب میں" اور "ادبی اقدار۔ (مضمون) میں بظاہر جو تعارض نظر آتا ہے وہ بھی آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ "زندگی ادب میں" والے مضمون میں سلیم احمد ادب کی سماجی معنویت کا اعتراف کرتے ہیں اور اسے تنقیدِ حیات قرار دیتے ہیں۔ ادب کو تنقیدِ حیات قرار دینے کا نظریہ اصلاً میتھیو آرنلڈ سے ماخوذ ہے۔ وہ زندگی کے مسائل و مافیہ کو ادب سے الگ نہیں سمجھتا تھا اور اپنے قارئین میں بھی یہی شعور پیدا کرنا چاہتا تھا۔ جس طرح سلیم احمد اپنی اس پہلی کتاب میں ادیب کے لیے عصری شعور لازمی قرار دیتے ہیں اسی

شعور کا مطالبہ آرنلڈ بھی ادیب کرتا تھا چنانچہ اس کے خیال میں زندگی اور دنیا کو اپنی شاعری میں برتنے سے پہلے شاعر کے لیے خود زندگی اور اس کے اسرار و مفاہیم سے آگاہ ہونا ضروری ہے۔ گوئٹے اور بائرن دونوں کا تقابل کرتے ہوئے آرنلڈ بتاتا ہے کہ دونوں میں اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیت تھی لیکن اس فرق کے ساتھ کہ گوئٹے کی تربیتِ ذہنی میں تنقیدی شعور کا عمل دخل کہیں زیادہ تھا جبکہ بائرن میں اس چیز کی کمی تھی۔

لیکن اپنے اگلے ہی مضمون "ادبی اقدار" میں جس کا اقتباس ابھی اوپر درج ہوا ہے سلیم احمد ادب کو ایک آزاد ترنگ قرار دیتے ہیں جس کے کندھوں پر کوئی سماجی یا اجتماعی ذمہ داری نہیں۔ اصل میں سلیم احمد کی ادبی تربیت میں جن دو شخصیات یعنی کرار حسین اور محمد حسن عسکری کا ہاتھ رہا ہے۔ یہ دونوں حضرات بھی ایک زمانہ میں ادب کی اجتماعی ذمہ داری کے قائل نہ تھے اور اسے محض انسانی نفس اور اس کے مختلف احوال و مراتب کا نمائندہ قرار دیتے تھے۔ دوسری بات یہ ہے کہ سلیم احمد اگرچہ ادب کو سماجی اصولوں، معاشرتی قدروں اور اخلاقی مفروضوں کی تبلیغ یا تردید سے آزاد قرار دیتے ہیں لیکن کسی معاشرے میں موجود اصولوں اور قدروں کے پردے اٹھنے کو ایک قابلِ تحسین عمل قرار دیتے ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو ادب کا رول سفاک حقیقت نگاری کا بنتا ہے جسے اس امر سے بحث نہیں کہ معاشرے کی گندگیوں اور غلاظتوں کی پردہ دری سے معاشرے پر کیا اثرات مرتب ہو سکتے ہیں۔ گویا صورت خواہ کچھ ہو ادب معاشرے سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ اور غالباً سلیم احمد بھی یہی کہنا چاہتے ہیں۔

مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سلیم احمد مجرد تصور آرائی کے قائل نہیں بلکہ اسے زندگی کے ٹھوس تجربات سے ٹکرا کر اس کی صحت جانچنے اور معنویت کو متعین کرنا چاہتے ہیں۔ وہ اسی ادب کو عظیم مانتے ہیں جو خدا، انسان اور کائنات سے ہم آہنگ ہو کر اجتماعی، تہذیبی رویوں اور طرزِ احساس کو زبان دے۔ ان کے خیال میں ہر اس تحریر پر ادب کا اطلاق ہو سکتا ہے جو انسانی نفس کی کسی بھی حالت کی خبر دے۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ سلیم احمد ادب کو باطن کی سیاحت کا موثر ترین اور واحد معیار قرار دیتے تھے۔ وہ ادب و فن کی دنیا میں خانوں میں بٹی ہوئی شخصیت کو قابلِ رحم مخلوق خیال کرتے تھے۔ وہ ادب میں جذبہ کی اہمیت کے قائل تھے مگر مسخ شدہ جذبہ کو گردن زدنی سمجھتے تھے کہ اس سے معاشرے کے افراد کی ذہنی حالت کے بگڑنے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ سلیم احمد عسکری کے منٹو پر مضامین کے بیحد مداح تھے اور اس کا بڑا سبب یہی تھا کہ ان مضامین میں عسکری نے بتایا تھا کہ جذبہ بھی آگہی کے عمل کا حصہ ہے اور کھرے جذبے کے معنی کھری آگہی کے سوا کچھ نہیں۔ سلیم احمد کی تنقید میں تجربہ

اور جذبہ و احساس مرکزی اور بنیادی حیثیت رکھتے ہیں اسی لیے تو بعض اوقات وہ یہ تک کہہ جاتے ہیں کہ وسیلہ تو ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ اصل چیز تو احساس کی صداقت ہے۔ "غالب کون" میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ میرا تو سیدھا سادا اصول یہ ہے کہ جو کچھ میرے تجربے میں آتا ہے اور میں اس تجربہ کو جہاں تک سمجھ سکتا ہوں، لکھ دیتا ہوں۔ ذاتی تجربے کو بنیادی اہمیت دیتے ہوئے "ادھوری جدیدیت" میں وہ اکبر کو ایک ایسے مجاہد کے روپ میں دیکھتے ہیں جس نے جدیدیت سے جنگ اپنے ہتھیاروں سے لڑی۔ سلیم احمد کے خیال میں اکبر روائتی ان معنوں میں نہیں تھے کہ ان کی تربیت نے انہیں ایسا بنا دیا تھا بلکہ ان معنوں میں تھے کہ وہ روایت کو شعوری طور پہ پسند کرتے تھے یعنی اس کی تصدیق اپنے تجربے میں ڈھونڈتے تھے۔ اسی خیال کو سلیم احمد "اقبال ایک شاعر" میں اس طرح دہراتے ہیں: "آفاقی بننے کے لیے ضروری ہے کہ "میں" پہلے "میں" بنوں" ذاتی تجربے اور داخلی صداقت کے اس اہم اور گرانمایہ تصور کو سلیم احمد نے آخر تک اپنی ذات کا حصّہ بنائے رکھا۔ "نظریاتی مملکت میں ادیب کا کردار" میں انہوں نے لکھا تھا "باطنی صداقت کے معنی یہ ہیں کہ بیان داخلی تجربے کے مطابق ہو۔ مثلاً میں کہتا ہوں کہ میں خوش ہوں۔ تو اگر یہ بیان میری داخلی کیفیت کے مطابق ہو تو صداقت کہلائے گا۔ ادب کے لیے یہی داخلی صداقت سب سے اہم ہوتی ہے"۔

سلیم احمد کی تنقید میں جذبہ، کلیت کا شعور اور تلاش، تہذیب اور روایتی تہذیب سے انسلاک اور وحدت کاری کے عناصر مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے پہلے مجموعے "ادبی اقدار" سے لے کر "نئی نظم اور پورا آدمی" تک اور "نئی نظم اور پورا آدمی" سے لے کر "غالب کون"، "ادھوری جدیدیت" "اقبال ایک شاعر" اور "اسلامی نظام، مسائل اور تجزیے" تک ان کا ذہنی، فکری اور تنقیدی سفر وسعت در وسعت سے ہمکنار نظر آتا ہے — یہ سارا سفر مماثل اجزا کو جوڑ کر ایک کل ترتیب دینے سے عبارت ہے اس سارے سفر میں عسکری کی فکریات نے بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ گو سلیم احمد نے عسکری سے الگ رہ کر وہ فنکارانہ علیحدگی بھی اختیار کی جو افکار و خیالات اور محسوسات و ادراکات کو جانچنے اور اپنے طور پر ان کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے ضروری ہوتی ہے۔ لیکن پہلے یہ دیکھنا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ سلیم احمد عسکری سے کن کن سطحوں پر اور کن کن مباحث و موضوعات کے حوالے سے متاثر نظر آتے ہیں۔

سلیم احمد نے متعدد جگہ (اپنی شاہکار نظم "مشرق" میں بھی) عسکری کو اپنا روحانی اور معنوی مرشد تسلیم کیا ہے۔ حقیقت بھی یہی ہے۔ سلیم احمد کے یہاں بہت سے ایسے مباحث نسبتاً زیادہ

وضاحت اور صراحت سے نظر آتے ہیں جن کی جانب اولیں اشارے ہمیں عسکری کے یہاں ملتے ہیں مثلاً عسکری اور سلیم احمد کا تصور روایت ایک ہے اور اصلاً رینے گینوں سے ماخوذ ہے سرسید تحریک کی نارسائیوں کا شعور دونوں کے یہاں ملتا ہے۔ حالی کی ریشنلزم اور افادیت پرستی سے دونوں کو چڑ ہے۔ رومانویت سے دونوں کی بیزاری اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے بلکہ اس فہرست میں فراق کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔ پچاس کے آس پاس سلیم احمد نے "اکبر کا زاویۂ نظر" کے عنوان سے ایک اہم مضمون لکھ کر اکبر کو اس کے صحیح اسلامی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی لیکن اس سے پانچ چھ سال قبل خود عسکری نے اس موضوع پر ایک فکر افروز مضمون لکھا تھا۔ سلیم احمد نے "غزل، منٹو اور ہندوستان" جیسا بیحد ہنگامہ خیز مضمون لکھا تھا جو "نئی نظم اور پورا آدمی" میں شامل ہے۔ لیکن خود اس مضمون پر عسکری کے مضمون "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان" کا فیضان واضح نظر آتا ہے جو ۱۹۴۹ء میں لکھا گیا اور جس میں اردو ادب سے عوام کی بیگانگی کی وجوہ، ادب کی سماجی معنویت، سرسید تحریک کی خامیاں اور ۱۸۵۷ء کے بعد کی نئی صورت حال کا بصیرت افروز تجزیہ ملتا ہے۔ اپنے مضمون "انسان اور آدمی" میں عسکری جن تو بتو مباحث کو چھوتے ہیں، جس طرح مجرد "انسان پرستی" پر اعتراضات وارد کرتے ہیں اور جس طرح آدمیوں کے ٹھوس جذبات کی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں وہ خود سلیم احمد کی فکر میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ عسکری نے اپنے اسی مضمون میں لکھا تھا "جو تہذیب آدمیوں کے ٹھوس تجربات سے بے نیاز ہو کر اقدار سازی کرتی ہے اس کے مقدر میں شکستیں اور حسرتیں لکھی ہیں خصوصاً ادب تو آدمیوں سے قطع تعلق کر کے دو قدم نہیں چل سکتا" (انسان اور آدمی صفحہ ۲۵ ہندوستانی ایڈیشن) خود سلیم احمد بھی انسان اور زندگی کے ہر تصور کو زندگی کے ٹھوس تجربات سے ٹکرا کر دیکھنے کے متمنی ہیں۔ اس ضمن میں ادھوری جدیدیت سے ایک اقتباس میں پیچھے درج کر آیا ہوں۔ پھر عسکری اور سلیم احمد دونوں کے یہاں پاک محبت سے تقدیس وابستہ کرنے کی کوئی کوشش نہیں ملتی بلکہ دونوں اس تصور کو مریضانہ رومانویت پرستی کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ چنانچہ عسکری اس عہد کی افسانوی رومانوی نثر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں: ان افسانوں کے کرداروں کا نہ تو کوئی مذہب تھا، نہ قوم نہ ذات نہ طبقہ۔ جیسے ان کی روحیں سر سے اڑتی ہوئی تھیں۔ ویسے ہی ان کے خارجی مناسبات غیر معین شکل میں تھے۔ ان کرداروں کا دنیا میں اور کوئی کام ہی نہ تھا۔ بس پاک محبت کیے جاتے تھے۔ اگر ان کی محبوبہ کو ان کی محبت کی پاکی پر شبہ ہوتا تھا تو وہ گلے میں سے باہیں نکال کر فوراً پوچھ لیتی تھی کہ اگر میں خوبصورت نہ ہوتی تو کیا تم مجھ سے ایسی ہی محبت کرتے؟ ...... بات یہ تھی کہ ان افسانوں کے

لکھنے والے زیادہ تر متوسط طبقے کے ایسے نوجوان ہوتے تھے جو ڈپٹی کلکٹری کے خواب سے زندگی شروع کرتے تھے اور ختم ہوتے تھے کلرکی پر ـــــ ہمارا ادبی شعور اور مسلمان مشمولہ "انسان اور آدمی" صد ۱۳۲ (ہندوستانی ایڈیشن)۔ سلیم احمد کی نئی نظم اور پورا آدمی کی تفصیل عسکری کے اسی اجمال کی مرہونِ منت ہے۔ اسی طرح سلیم احمد کے مضمون "غالب اور نیا آدمی" پر عسکری کے مضمون "انسان اور آدمی" کے اثرات بآسانی دیکھے جاسکتے ہیں۔ بہر حال "غالب اور نیا آدمی" ہو یا "نئی نظم اور پورا آدمی" اصل میں سلیم احمد بھی عسکری کی طرح "جبلی اور دہبی انسان" کی پکار پر کان دھرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ پھر جس طرح عسکری نے ایک جگہ لکھا ہے کہ بقا کی وسیع تر معنویت کو سمجھے بغیر محض وجود کی سطح پر زندہ رہنا کوئی زندگی نہیں اسی طرح سلیم احمد نے بھی "عشق اور قحط دمشق" میں فرد کے محض بحیثیت فرد زندہ رہنے پر تاسف کا اظہار کیا ہے۔ "ادھوری جدیدیت" سلیم احمد کا ایک اہم مضمون ہے لیکن "ادھوری جدیدیت" کی جو تعریف سلیم احمد کرتے ہیں اس پر عسکری کے مضمون "میر اور نئی غزل" کا پرتو بالکل واضح ہے پہلے ذیل میں "میر اور نئی غزل" کا وہ اقتباس دیکھیے جس میں "جدیدیت" کی یہ تعریف کی گئی ہے:

"اس جدیدیت کا آغاز تھا مروجہ اقدار سے انحراف۔ اگر اس ذہنیت کو منطقی طور پر نشو ونما پانے دیا جائے تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ مذہب، اخلاقیات، معاشیات سیاسیات پھر اس کے بعد مروجہ علوم صحیحہ تک بڑی سے بڑی اور چھوٹی سے چھوٹی قدر کو ناکارہ ثابت کیا جائے۔ بلکہ کسی چیز کو غلط یا ناکارہ کہنے کے لیے لازمی ہے کہ آپ کے پاس فیصلے کے لیے کوئی معیار بھی ہو۔ ایک معیار تو یہ ہو سکتا ہے کہ آپ مروجہ اقدار میں سے چند کو تسلیم کرلیں اور اس کسوٹی پر کس کس کے باقی تمام اقدار کو کھوٹا ثابت کردیں مگر اس طرح مکمل انحراف ممکن نہیں ہوگا۔ اس لیے جدیدیت کا سب سے بڑا معیار ذاتی پسند یا انفرادیت قرار پایا۔ جب جدید شاعر ہر خارجی اصول کو رد کرچکا تو نفی کے لیے بس ایک چیز باقی رہ گئی ـــــ اپنی شخصیت۔ اب شاعر اس طرف متوجہ ہوا اور اس نے اپنی شخصیت کو تکا بوٹی کرنا شروع کیا۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ اندرونی مرکزیت تو ختم ہو ہی گئی تھی، خیالات اور جذبات کو بھی فریب سمجھ کر چھوڑا جاسکتا تھا مگر لوگ اپنے اعصابی ارتعاشات کو بھی مشکوک سمجھنے لگے۔"

انسان اور آدمی صد ۱۶۶ (ہندوستانی ایڈیشن)

اب جدیدیت کی مندرجہ بالا تعریف کا سلیم احمد کی درج ذیل تعریف سے تقابل کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ سلیم احمد نے عسکری کے تجربات کو کس سہولت سے قبول کیا ہے۔ سلیم احمد لکھتے ہیں: "جدیدیت کی روح یہ اصول ہے کہ کسی بات کو اس بنا پر تسلیم نہ کیا جائے کہ وہ ہم سے پہلے سے چلی آرہی ہے یا ہم پر خارج سے عائد کی گئی ہے یا ہم سے بالاتر ہے بلکہ ہر چیز کے حسن و قبح، خیر و شر، منفعت و مضرت کا فیصلہ تجربہ کی روشنی میں کیا جائے۔ اس لیے جدیدیت کے معنی زیادہ سے زیادہ تجرباتی ہونے کے ہیں۔ لیکن تجربہ کس کا؟ ہمارا اپنا اور اگر ہم کسی دوسرے کے تجربے کو قبول بھی کرتے ہیں تو اس شرط پر کہ ہم جب چاہیں اپنے تجربے کی بنا پر اسے رد کر دیں۔ ظاہر ہے ان معنوں میں جدیدیت مذہب کا ساتھ نہیں دے سکتی .... اسی طرح جدیدیت اخلاقی قیود کو بھی تسلیم نہیں کرتی ...... مذہب اور اخلاق کی طرح جدیدیت معیارات کو بھی نہیں مانتی کیونکہ معیار کے معنی پھر کسی خارجی پیمانہ کو تسلیم کرنے کے ہیں۔ جدیدیت ان سب چیزوں کا انکار کرتی ہے اس بنا پر کہ یہ ذاتی تجربہ کی راہ کے پتھر ہیں لیکن انکار کے معنی اثبات کا دروازہ بند کرنے کے نہیں ہیں۔ جدیدیت ان میں سے کسی کا بھی اثبات کر سکتی ہے بشرطیکہ ذاتی تجربہ اس کی تصدیق کرے۔"

سلیم احمد جیسا کہ پیچھے درج کردہ ایک اقتباس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے ادب کو نفس انسانی کا مقیاس الحرارت قرار دیتے تھے۔ ادب اگر نفس انسانی کی تین کیفیتوں میں سے کسی ایک کیفیت کی بھی سچی اور فنکارانہ ترجمانی کرے تو اسے ادب کہا جا سکتا ہے اور اسی اعتبار سے اس کی درجہ بندی ہوگی۔ سلیم احمد کے اس تصور کے پس پردہ بھی محمد حسن عسکری کا وہ تصور شعر کام کر رہا ہے جو مشرق کا ایک مخصوص رویہ رہا ہے اور جس کا ذکر انہوں نے اپنے مضمون "مشرق اور مغرب کی آویزش" میں اس طرح کیا ہے:

"اگر کوئی شعر ادبی معیاروں پر پورا اترتا ہے تو وہ شاعری کے دائرے میں داخل ہے۔ اگر اس کے ساتھ ساتھ یہ شعر عرفان حقیقت میں بھی معاون ہوتا ہے تو عظیم شعر ہے، پیغمبری کا جز ہے یعنی شاعری سے کچھ آگے نکل گیا لیکن اگر یہ شعر عالم ناسوت کے اندر ہی رہ گیا تو اس کی قدر و قیمت کم ہوگئی مگر عالم انسانی کے دائرے میں پھر بھی اہمیت کا مالک رہا۔ اگر یہ شعر عالم ناسوت کے پست ترین مظاہر یعنی انسان کے کمترین افعال اور خواہشات کی نمائندگی کرتا ہے اور اس دائرے سے باہر نہیں نکلنا چاہتا تو یہ شعر تو پھر بھی رہا لیکن قدر و قیمت کے اعتبار سے بہت ہی گھٹیا ہو گیا" ـــــ وقت کی راگنی ص ۱۴

جس طرح عسکری ادیب یا شاعر کے باطن میں اتر کر اس کے یہاں مرکزی مسئلہ تلاش کرتے تھے، اسی طرح سلیم احمد بھی تنقید کو باطن کی سیاحی سے تعبیر کرتے تھے۔ عسکری نے میر کا مرکزی مسئلہ دنیا اور حالی کا دنیاداری قرار دیا تھا۔ اس کلیے سے یقیناً اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس قسم کی نظریہ سازی کی افادیت

حیات، کائنات اور خدا کا ایک مربوط اور مکمل تصور رکھتی تھی۔ یہیں سے سلیم احمد کے یہاں مسلم تہذیب کے علاوہ دیگر روایتی تہذیبوں کے مطالعہ اور تلاش کا سفر شروع ہوتا ہے اور ان کے درمیان مشترک عناصر کا کھوج لگانے کا عمل آغاز ہوتا ہے۔ اور یہیں سے رجعت کرتے ہوئے وہ ہبوط آدم کی اس داستان گرم تک پہنچتے ہیں جس سے ہمارے سارے الاؤ روشن ہوئے ہیں: "آدم و حوا کائنات کے پہلے شاعر تھے۔ آدم نے کائنات کی ہر چیز کے نام رکھے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ شاعر کا پہلا فریضہ تھا۔ زوال آدم کی حکایت شاعری کے زوال کی حکایت ہے۔ تب شجر حیات، شجر علم سے الگ ہو گیا اور زندگی کی اولین کیفیت میں پہلی ثنویت پیدا ہوئی۔ زمین پر اتر کر آدم پہلا کسان، پہلا چرواہا اور پہلا سماجی انسان بنا۔ اس خارجی عمل نے باطنی کیفیت کو بھی تقسیم کیا۔

...... آدم پورا وجود ایک ہم آہنگ کل تھا۔ اس کا دل، دماغ، جبلتیں، جسم اور روح ایک ہم آہنگ وحدت تھیں لیکن بیرونی اور اندرونی تقسیم سے ان کی ہم آہنگی اور کلیت میں تفرقہ پیدا ہوا۔ تاریخ کے سفر میں یہ تفرقہ اور دوری بڑھتی گئی۔ سماجی انسان شاعری اور زندگی کی حقیقی کیفیت سے دور ہو گیا"——

اقبال ایک شاعر ص ۱۴ تو گیا سلیم احمد کے یہاں کلیت کی تلاش اپنے آخری تجزیے میں اس حیات بہشت یا حیات ابدی سے رشتہ جوڑنے سے عبارت ہے جس سے ہم ایک تکوینی حادثے کے نتیجے میں محروم ہو گئے" اگر ایسا ہے اور میرا خیال ہے کہ ایسا ہی ہے تو اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اپنی نہایت میں کلیت کا یہ تصور ایک مابعد الطبیعیاتی تصور ہے۔ مٹی کا مابعد الطبیعیات سے یہ رشتہ فوز اور فلاح کا رشتہ ہے ——

یہاں اس امر کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ پورے وجود یا پورے آدمی کا تصور اردو ادب و تنقید میں بلاشبہ ایک نیا تصور معلوم ہوتا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ قدیم تہذیبوں میں یہ تصور شروع سے موجود رہا ہے اور اس کی صدائے بازگشت زمانہ حال کے بعض مغربی دانشوروں اور نقادوں کے یہاں بھی سنائی دے جاتی ہے۔ چنانچہ ایک قدیم کیمیاوی ضرب المثل ہے:

"Ars Totum requirit hominem" (یعنی فن پورا آدمی مانگتا ہے) ویسے پورے آدمی کا تصور گورکی ایلیٹ اور دالٹر ریلے کے یہاں بھی ملتا ہے۔ والٹر ریلے نے شیکسپیئر کے بارے میں لکھا ہے کہ "وہ اپنے عہد کی تمام موجودات میں ایک نادر وجود تھا —— پورا آدمی" اپنے لیبووتس کے نام ایک کھلے خط میں (جو اصلاً اس کی کتاب کے دیباچے کے طور پر لکھا گیا تھا) سارتر نے لیبووتس سے پوچھا تھا کہ کیا موسیقی تاریخ کی رفتار کو متاثر کرتے ہوئے محنت کش عوام کو "پورے آدمی کے تصور سے روشناس نہیں کرا سکتی؟" آگے چل کر ان اشتراکی موسیقاروں کی مذمت کرتے ہوئے جنھوں نے پراگ مینی فیسٹو پر دستخط کیے تھے اس نے لیبووتس کو یوں خراج پیش کیا تھا: "آپ نے انسان کو یہ بتانا چاہا ہے کہ وہ

کارخانے کی بنی ہوئی کوئی شے نہیں ہے اور نہ کبھی ہوگی۔ بلکہ وہ ہر جگہ اور ہمیشہ اس آزادی کی حفاظت کریگا جس کے بل پر وہ کسی بھی شے "ساختہ سے ماوراء خود کو بنانے اور تشکیل دینے کے قابل رہے گا۔"

خود میتھیو آرنلڈ کے یہاں جس سے سلیم احمد "ادبی اقدار" کے بعض مباحث میں متاثر نظر آتے ہیں مثالی آدمی کا ایک تصور تھا جس کے لیے پورا آدمی ہونا ضروری تھا۔ چنانچہ وہ بھی قدماء کا اسی طرح مداح نظر آتا ہے جس طرح سلیم احمد۔ آرنلڈ کے خیال میں وہ لوگ کل کو دیکھتے تھے جبکہ ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم جز کو دیکھتے ہیں۔ نٹشے کے ہاں بھی جیسا کہ سلیم احمد کا خیال ہے شاہین اور سانپ کی دو علامتیں اصل میں پورے انسانی وجود کے بلند و پست کی علامتیں بنتی ہیں اور یوں نٹشے ان علامتوں کے ذریعے اپنے پورے وجود کے تجربے کو پیش کرتا ہے۔

اب جدید غزل ہو یا نئی نظم سلیم احمد کو ان دونوں سے چڑ اسی لیے ہے کہ اس میں یا تو مریضانہ ادھورے اور ناقص جذبات و احساسات ملتے ہیں یا گمشدگی اور بے سمتی کی کیفیت ملتی ہے۔ دونوں عالم ناسوت میں مقید ہیں۔ قدیم اردو شاعری کے بارے میں شروع سے آخر تک ان کا یہی نظریہ رہا کہ وہ پورے آدمی کی شاعری تھی۔ سوال یہ ہے کہ خود پورے آدمی سے سلیم احمد کی کیا مراد ہے۔ ممتاز حسین کی کتاب "ادب اور شعور" پر گفتگو کرتے ہوئے سلیم احمد نے پورے آدمی کی شاعری کی وضاحت اس طرح کی ہے: "اس آدمی کی شاعری جس کا احساس، جذبہ اور عقل ایک دوسرے سے جدا نہیں ہوتے بلکہ ایک وحدت بناتے ہیں اور یہ وحدت اپنے اندر بھی ہم آہنگ ہوتی ہے۔ اور خارجی حقیقت سے بھی ہم آہنگی رکھتی ہے جو خود ایک ہم آہنگ وحدت ہے۔" — ادھوری جدیدیت صر۱۴۲۔ گویا سلیم احمد کے نزدیک پورا آدمی وہ ہوا جس میں احساس، جذبہ اور عقل گھل مل کر ایک وحدت بناتے ہوں اور یہ وحدت خارج سے بھی پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ اب دیکھا جائے تو پورے آدمی کا یہ وہی تصور ہے جو رومیؒ اور صاحبِ اخلاقِ جلالی وغیرہ کے ہاں نظر آتا ہے، مثلاً اخلاقِ جلالی میں اسے ایک ایسی کلیت کی شکل میں دکھایا گیا ہے جو فرشتہ و حیوان کے باہم گوندھنے سے وجود میں آئی ہے۔

آدمی زادہ طرفہ حیوانے است
از فرشتہ سرشتہ وز حیوان

پورے آدمی کا تصور ایک سطح پر خود نفسیات میں بھی پایا جاتا ہے چنانچہ اوسپنسکی، ڈاکٹر رضا آراستہ اور جدید ممتاز ماہر نفسیات سٹین گوش Gooch نے بھی پورے آدمی کے تصور پر اپنی کتابوں میں خصوصی ابواب قائم کیے ہیں بلکہ گوش نے تو اس موضوع پر ایک پوری کتاب لکھی جو Total Man کے نام سے ۱۹۷۲ء میں شائع ہوئی۔

پورے آدمی کے تصور کے ساتھ ہی جڑا ہوا مسئلہ ادھورے یا ریزہ ریزہ کسری انسان کا ہے۔ سلیم احمد نے اپنی کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" میں جہاں آغاز اس جملے سے کیا ہے کہ عورت کی طرح شاعری بھی پورا آدمی مانگتی ہے وہیں چند سطریں آگے چل کر کسری آدمی کے حدود بھی متعین کیے ہیں۔ سلیم احمد کے خیال میں کسری آدمی دو لخت آدمی ہوتا ہے جیسے سیاسی آدمی، اخلاقی آدمی، مذہبی آدمی، انقلابی آدمی اور ان کے نزدیک کسری آدمی کائنات کی سب سے مضحکہ خیز مخلوق ہوتا ہے مضحکہ خیز اور قابل نفرت۔ سلیم احمد لکھتے ہیں:

"۱۸۵۷ء سے پہلے اردو شاعری میں آپ کو یہ مضحکہ خیز مخلوق مشکل سے نظر آئے گی اسی لیے اس سے پہلے شاعری کی اصناف مرثیہ، قصیدہ، غزل، مثنوی وغیرہ تھیں، سیاسی شاعری، اخلاقی شاعری، مقصدی شاعری کی تقسیم ناپید تھی۔ شاعری کی یہ قسمیں کسری آدمی نے پیدا کیں۔ کیا میں کچھ بزرگوں کی توہین کر رہا ہوں؟" ____ نئی نظم اور پورا آدمی صہ ۱۱

کسری آدمی کا یہ المیہ اصلاً جدید عہد اور اس کی تخصیص کا المیہ ہے جو تقسیم در تقسیم کے ذریعے اور اپنی جگہ خود مکتفیت کے زعم میں مبتلا ہو کر ریزہ کار ہو چکی ہے۔ رضا آراستہ کا خیال ہے کہ مذہب فلسفہ اور علوم کی علیحدہ علیحدہ شاخچہ بندی انسان کے باب میں کسری نظریہ بندی پر منتج ہوئی ہے۔

سلیم احمد کا موقف یہ ہے کہ "۱۸۵۷ء سے پہلے ہند اسلامی تہذیب ایک وحدت تھی۔ غدر کے ہنگامے نے اسے چکنا چور کر دیا۔ شاید اس کی اندرونی شکست و ریخت غدر سے بہت پہلے شروع ہو چکی تھی اور غدر صرف اس کا خارجی مظہر تھا...... غالب وہ شاعر ہے جس کی ذات میں عقل، جذبہ، احساسات، عقیدے، وہ تمام قوتیں جو پہلے ایک تھیں اور ایک ہونے کے باعث کائنات اور اس کے فطری نظام سے ہم آہنگ تھیں، پوری طاقت سے ٹوٹ کر بکھر جانا چاہتی ہیں اور غالب اپنے شعور کی پوری قوت سے انہیں سمیٹ کر رکھنا چاہتا ہے۔ اس ہولناک اور پُراذیت پیکار، تصادم اور کشمکش سے وہ ناچتا ہوا شعلہ پیدا ہوتا ہے جسے غالب کا کلام کہتے ہیں۔"

اوپر کے اقتباس میں جو "نئی نظم اور پورا آدمی" سے لیا گیا ہے۔ سلیم احمد نے ہند اسلامی تہذیب کی کلیت اور غالب کی شخصیت میں وحدت کے ٹوٹنے کے جس المیے کا اظہار کیا ہے اسے متعدد دوسرے

مواقع پر بھی دہرایا۔ چنانچہ "ادھوری جدیدیت" اور "غالب کون" میں بھی یہی خیال زیادہ صراحت سے بیان ہوا ہے۔ اسی طرح ہند اسلامی تہذیب کی وحدت کا تصور بھی "ادھوری جدیدیت" کے علاوہ سلیم احمد کے بعد کے متفرق مضامین مثلاً اقبال اور ہند اسلامی تہذیب" وغیرہ میں متعدد بار دہرایا گیا ہے۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ تصور کس طرح ان کی شخصیت میں گہرا اتر چکا تھا اور بار بار اپنا اظہار کر رہا تھا۔ بیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے صورت حال اور سنگین ہو گئی تھی اور نتیجتہً اردو ادب میں وہ تحریک پیدا ہوئی جسے رومانویت کا نام دیا جاتا ہے جسے سلیم احمد مریضانہ فردیت قرار دے کر رد کرتے ہیں جس کے ہاں صرف اوپر کے دھڑ کی اہمیت ہے اور جس سے گویا آدھے دھڑ کی قابل رحم کسری مخلوق کا وہ عہد ظہور میں آیا جو سلیم کے خیال میں ۱۹۲۲ء سے ۱۹۳۶ء تک پھیلا ہے۔

اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں اور سلیم احمد کے پورے آدمی کے تصور اور اس کے اطلاقات کا تجزیہ کریں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ سلیم احمد کی پورے آدمی کی تعریف پر ایک نظر پھر ڈال لیں اور یہ بھی دیکھ لیں کہ پورے آدمی اور انسان یا پورے انسان میں کوئی نوعی فرق ہے یا نہیں۔

سلیم احمد کا پورا آدمی احساس جذبے اور عقل کی وحدت سے عبارت ہے اور یہ وحدت خارج میں پھیلی ہوئی کائنات سے پوری طرح ہم آہنگ ہوتی ہے۔ سلیم احمد نے اوسپنسکی کے حوالے آدمی کو جوہر کے مترادف قرار دیا ہے جبکہ ان کے خیال میں انسان وہ معتقداتی، اخلاقی، تصوراتی وجود ہے جو ہم تہذیب سے اخذ کرتے ہیں۔ گویا سلیم احمد کے بقول ہمارے اندر انسان اور آدمی بیک وقت موجود ہوتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ کچھ لوگوں میں آدمی کا غلبہ ہوتا ہے، کچھ لوگوں میں انسان کا۔

آدمی اور انسان کی وہ ساری بحث جو سلیم احمد سے قبل عسکری نے اٹھائی اور جس کی روشنی میں اوسپنسکی اور شاہ ولی اللہ کے افکار کی مدد سے خود سلیم احمد نے محمد حسن عسکری کی شخصیت اور افکار کا تجزیہ کیا، یہ ظاہر ہوتا ہے کہ عسکری اور سلیم احمد دونوں آدمی کے پلڑے میں وزن ڈالتے ہیں۔ عسکری نے تو اس بحث میں ایک جگہ انسان کو سایہ قرار دیا ہے اور جبلی اور وہبی وجود کو حقیقی اور اصلی اوسپنسکی نے آدمی اور انسان کی بجائے جوہر اور شخصیت کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ اگرچہ سلیم احمد نے جوہر اور شخصیت کی اصطلاحات کے حوالے سے اوسپنسکی کے افکار کا اجمالاً ذکر کیا ہے لیکن آئیے ذرا تفصیل سے دیکھیں کہ جوہر اور شخصیت سے اوسپنسکی کی مراد کیا ہے۔ یہ بحث اس لیے بھی ضروری ہے کہ جوہر اور شخصیت کے اسی فرق کو سلیم احمد نے "غالب کون"، "اقبال ایک شاعر" اور "محمد حسن عسکری آدمی یا انسان" میں ملحوظ رکھ کر ان کتابوں کا تانا بانا تیار کیا ہے۔ اس ضمن میں شخصیت کی تعریف کے ضمن میں لارنس اور آل پورٹ

کے افکار سے بھی اعتنا کرنا ضروری ہے۔ سب سے پہلے یہ دیکھیں کہ اوسپنسکی اس ضمن میں کیا کہتا ہے

اپنی کتاب "The Physchology of Man's Possible Evolution" میں اوسپنسکی نے جوہر اور شخصیت کے مسئلے پر تفصیل سے بحث کی ہے۔ اس کے خیال میں "انسان کا اس کی کلیت میں مطالعہ ممکن نہیں کیونکہ انسان دو حصوں میں منقسم ہے۔ اس کا ایک حصہ بعض صورتوں میں کم و بیش سارے کا سارا اصلی اور حقیقی ہوتا ہے اور دوسرا حصہ اکثر صورتوں میں تمام کا تمام خیالی اور غیر حقیقی۔ انسانوں کی اکثریت کے یہاں یہ دونو حصے باہم پیوست ہوتے ہیں اور اگرچہ یہ دونو موجود ہوتے ہیں اور دونو کے اپنے معانی اور اثرات ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود دونو میں امتیاز مشکل ہو جاتا ہے۔ اب جس نظام کا ہم مطالعہ کر رہے ہیں اس میں ان دونو کا نام "جوہر" اور "شخصیت" ہے۔"

"شخصیت وہ چیز ہے جس کا اکتساب کیا جاتا ہے اور جوہر وہ چیز ہے جو انسان کا اپنا اصلی حصہ ہوتا ہے۔ جبکہ شخصیت اس کی اپنی نہیں ہوتی۔ جوہر اس آسانی سے نہ گم ہوتا ہے نہ مجروح ہوتا ہے نہ تبدیل ہوتا ہے جتنی آسانی سے شخصیت گم، مجروح اور تبدیل ہو سکتی ہے۔ حالات کی تبدیلی کے ساتھ شخصیت کاملاً تبدیل ہو سکتی ہے" ____ کتاب مذکور صہ ۳۶

آگے چل کر اوسپنسکی جوہر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتا ہے "اگر میں بتانا چاہوں کہ جوہر Essence کیا ہے تو میں سب سے پہلے یہ کہوں گا کہ یہ انسان کے طبعی اور ذہنی وجود کی بنیاد ہے مثلاً ایک شخص فطری طور پر ایک اچھا کشتی ران ہو سکتا ہے جبکہ دوسرا ایک برا کشتی ران۔ ایک موسیقی کا مزاج دان ہو سکتا ہے، دوسرا اس کے برعکس۔ ایک زبانوں کے جاننے کی خصوصی فطری اہلیت رکھتا ہے، دوسرا نہیں رکھتا، اسی کا نام جوہر ہے۔"

اوسپنسکی کے خیال میں شخصیت بذریعہ تقلید وجود میں آتی ہے اور اس کی تشکیل کے محرکات خارجی ہوتے ہیں۔ اس کے خیال میں "شخصیت اس کلیت کا نام ہے جس کو شعوری یا غیر شعوری طور پر سیکھا اور اپنایا جاتا ہے۔ زیادہ تر "غیر شعوری طور پر" کا مفہوم ہوتا ہے بذریعہ تقلید جو بلاشبہ شخصیت کی تعمیر میں بنیادی رول ادا کرتی ہے حتیٰ کہ بعض جبلی اعمال میں بھی جنہیں یقینی طور پر شخصیت سے علیحدہ ہونا چاہئے بہت سے اکتسابی ذوق موجود ہوتے ہیں۔ گویا وہ تمام مصنوعی پسند و ناپسند جنہیں تمام تر نقل یا تخیل کی بنیاد پر سیکھا اور حاصل کیا جاتا ہے۔ انسانی زندگی میں اس مصنوعی پسند و ناپسند کا بڑا اہم اور خطرناک رول ہوتا ہے۔ انسان کی فطرت ہے کہ انسان کے لیے جو اچھا ہو وہ اسے پسند کرتا ہے اور جو اس کے لیے برا یا نقصان دہ ہو اسے وہ ناپسند کرتا ہے لیکن یہ صرف اسی وقت تک ہے جب جوہر شخصیت پر حاوی ہو

بالفاظ دیگر جب تک وہ صحت مند اور نارمل ہو۔ جب شخصیت کا جوہر پر غلبہ ہونے لگے اور جب وہ اتنا صحت مند نہ رہے تو وہ اس شئے کو پسند کرنے لگتا ہے جو اس کے لیے مضر ہو اور اس شے کو ناپسند کرنے لگتا ہے جو اس کے لیے مفید ہو۔"

تو کیا شخصیت کو معدوم کرنا ضروری ٹھہرا کیونکہ یہ ایک مصنوعی اور اوپر سے اوڑھی ہوئی چیز ہوتی ہے؟ نہیں۔ اوسپنسکی کے خیال میں انسان کے لیے شخصیت کا ہونا بھی بہت ضروری ہے۔ بغیر شخصیت کے اور صرف جوہر کی موجودگی میں زندہ رہنا ممکن نہیں۔ لیکن شخصیت اور جوہر کو متوازی طور پر آگے بڑھنا چاہیے۔ مگر اس کے ساتھ ہی اوسپنسکی کا خیال ہے کہ عملاً ایسا ہوتا نہیں۔ شخصیت کا اپنے صحیح مقام پر رہنا بہت ضروری ہے لیکن یہ قریب قریب ناممکن ہے "کیونکہ شخصیت اپنے باب میں بہت سے غلط خیالات اور زعم میں مبتلا رہتی ہے۔ یہ اپنے صحیح مقام پر کھڑی نہیں رہ سکتی کیونکہ اس کی اصل جگہ تحتی یا ثانوی ہے اور وہ اپنے بارے میں صحیح بات نہیں جاننا چاہتی کیونکہ صحیح بات کے جان لینے کا مطلب غلط طور پر حاوی پوزیشن کو ترک کرنا ہوگا اور کمتر مقام سے سمجھوتا کرنا ہوگا۔ جو اصلاً اس کا جائز اور صحیح مقام ہے" — کتاب مذکور صد ۲۹

شخصیت اور جوہر کی اسی مبحث کو نسبتاً زیادہ تفصیل سے اوسپنسکی نے اپنی ایک دوسری کتاب In Search of the Miraculous میں بیان کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ جوہر انسان میں شئے اصلی ہوتا ہے اور شخصیت ایک مصنوعی چیز۔ لیکن جس تناسب سے شخصیت آگے بڑھتی ہے جوہر اپنا اظہار شاذ و نادر ہی کرتا ہے اور کرتا بھی ہے تو بڑے ضعیف انداز میں اور اکثر ہوتا یہ ہے کہ جوہر اپنے ارتقاء کے مرحلے میں بالکل چھوٹی عمر ہی میں رک جاتا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ جوہر ایک بالغ میں حتیٰ کہ ایک دانشور میں بھی اور مسلمہ طور پر ایک "پڑھے لکھے" میں بھی پانچ یا چھ سال کے بچے کی سطح پر رک چکا ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا ایسے انسان میں ہم جو کچھ بھی دیکھتے ہیں وہ فی الاصل اس کا اپنا نہیں ہوتا۔ اس کا جو کچھ اپنا ہوتا ہے یعنی جوہر وہ عموماً اپنا ظہور نہ جبلتوں اور سادہ ترین جذبوں میں کرتا ہے۔ البتہ بعض صورتوں میں ایسا بھی ہوتا ہے کہ فرد کا جوہر اس کی شخصیت کے متوازی ترقی کرتا ہے لیکن یہ صورتیں شاذ کے حکم میں داخل ہیں۔ ان لوگوں میں جوہر کی ترقی کے زیادہ امکانات ہوتے ہیں جو مسلسل جدوجہد اور خطرے کے مشکل حالات میں فطرت کے قریب تر رہتے ہیں۔"

"کسی شخص کی حقیقی اَنا" — انفرادیت، جوہر ہی سے پیدا ہو سکتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ فرد کی انفرادیت ہی اس کا جوہر ہوتی ہے — بالغ اور بالیدہ۔ لیکن جوہر کے ارتقاء کے لیے شخصیت

کے مسلسل دباؤ کو کمزور کرنا ضروری ہوتا ہے کیونکہ شخصیت ہی وہ روڑا ہے جو جوہر کے رستے میں حائل ہو کر اُسے بالیدہ نہیں ہونے دیتا۔"

"اگر ہم کسی متوسط مہذب آدمی کو دیکھیں تو ہم جان لیں گے کہ اس کے ہاں اکثر صورتوں میں اس کی شخصیت کی حیثیت ایک فعال عنصر کی ہوگی جبکہ جوہر کی حیثیت ایک جامد اور غیر فعال عنصر کی۔ باطن کی ترقی اس وقت تک ممکن ہی نہیں جب تک صورت حال جوں کی توں رہتی ہے۔ (ضروری ہے) کہ شخصیت کی حیثیت انفعالی ہو اور جوہر کی فعال" ___ کتاب مذکور ص ۱۶۳-۱۶۱

اوسپنسکی جوہر اور شخصیت کی حد بندی کرتے ہوئے یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ تمام انسانی زبانیں ترسیل و ابلاغ کے باب میں ایک خاص حد سے آگے نہیں جا سکتیں۔ مثلاً اس کے خیال میں اگر کوئی انسان پر ارتقا کے حوالے سے گفتگو کرنا چاہے تو اس کے لیے سخت مشکل ہوگی کیونکہ عام زندگی کی رو سے "انسان" کے لفظ میں کسی اختلاف یا درجہ بندی کی گنجائش نہیں وہ انسان جو کبھی باشعور نہیں ہوا اور اس نے اس کا خواب دیکھا ہے۔ وہ انسان جو باشعور ہونے کے لیے کوشاں ہے اور وہ انسان جو کاملاً باشعور ہے۔ یہ تمام انسان ہماری زبان کے نزدیک یکساں چیزیں ہیں۔ گویا یہ سارے بے حد مختلف انسان صرف "انسان" ہیں۔ اس مشکل سے بچنے کے لیے اوسپنسکی نے اپنی کتاب "The Psychology of Man's possible Evolution" میں انسان کو سات درجوں میں بانٹا ہے اس کے خیال میں انسان نمبر ایک وہ ہے جس کے یہاں جبلّی محرکات عقلی اور جذباتی پہلوؤں پر حاوی ہوں گویا یہ طبعی یا جسمانی آدمی ٹھہرا۔ انسان نمبر دو وہ انسان ہے جس کا جذباتی مرکز اس کے عقلی و فکری اور جبلی پہلوؤں پر حاوی ہو اسے آپ جذباتی آدمی کہہ لیجیے۔ انسان نمبر تین وہ انسان ہے جس کا عقلی و فکری مرکز اس کے جذباتی و جبلّی عناصر پر حاوی ہو۔ یہ گویا عقلی اور ذہنی آدمی ہوا۔

اوسپنسکی کہتا ہے کہ اپنی عام زندگی میں ہمارا سامنا عموماً انہی تین قسم کے انسانوں سے ہوتا ہے اس کے خیال میں انسان نمبر چار یونہی پیدا نہیں ہوتا وہ تدریسی "ثقافت" کی پیداوار ہوتا ہے۔ وہ اول دوم اور سوم درجوں کے انسانوں سے مختلف ہوتا ہے کیونکہ وہ اپنی ذات کا علم رکھتا ہے۔ اپنے مقام سے آگہی رکھتا ہے گویا اصطلاح میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اپنی شخصیت کے مرکز ثقل کو پا چکا ہوتا ہے۔ گویا اس آخری نکتے کا مطلب یہ ہوا کہ وحدت، شعور، مستقل "انا" اور (آزاد) ارادے کے حصول کا خیال یعنی ارتقا کا خیال اس کے لیے بہ نسبت دوسری دلچسپیوں کے زیادہ اہمیت حاصل کر چکا ہوتا ہے۔ انسان نمبر پانچ ایک ایسا انسان ہے جو وحدت اور شعور ذات حاصل کر چکا ہوتا ہے

وہ عام آدمی سے مختلف ہوتا ہے کیونکہ اس کی ذات میں ایک ارفع تر مرکز پہلے سے برسرِ عمل ہوتا ہے اور اس کے پیشِ نظر کئی منصوبے اور اس کے پاس کئی ایسی قوتیں ہوتی ہیں جو عام آدمی (۱، ۲، ۳) کے پاس نہیں ہوتیں۔ انسان نمبر چھ وہ انسان ہے جو معروضی آگہی حاصل کر چکا ہوتا ہے۔ اس کے اندر ایک اور ارفع تر مرکز برسرِ عمل ہوتا ہے۔ وہ بہت سی صلاحیتوں اور قوتوں کا مالک ہوتا ہے جو ایک عام آدمی کے احاطۂ خیال میں نہیں آسکتیں جبکہ اوسپنسکی کا انسان نمبر سات وہ انسان ہے جو وہ سب کچھ حاصل کر چکتا ہے جو اس کے بس میں ہے۔ اس کے پاس ایک مستقل "انا" اور "آزاد ارادہ" ہوتا ہے۔ وہ اپنے اندر شعور کی تمام حالتوں کو قابو میں رکھ سکتا ہے اور جو کچھ وہ پہلے سے حاصل کر چکا ہوتا ہے اس کو کھو نہیں سکتا۔ بالفاظِ دیگر وہ نظامِ شمسی کے حدود میں ایک لافانی انسان ہوتا ہے۔

اوسپنسکی کے افکار کا جو خلاصہ ابھی پیش ہوا اس پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اوسپنسکی کے یہاں انسان کی پہلی تین درجہ بندیاں اصلاً عام آدمی کی درجہ بندیاں ہیں۔ چوتھے درجے سے ساتویں درجے تک وہ آدمی کے درجے سے اٹھ کر انسان کے درجے تک پہنچ جاتا ہے۔ اس کے اندر ایک ارفع تر مرکز پیدا ہو چکا ہوتا ہے اور وہ اس معروضی آگہی کا حامل ہو جاتا ہے جو بقول سلیم احمد غالب کو میسر نہ آسکی۔ سلیم احمد نے "محمد حسن عسکری آدمی یا انسان" میں عسکری کو خاص الخاص انسان کہا ہے۔ سوال یہ ہے کہ سلیم احمد کا یہ خاص الخاص انسان کہیں اوسپنسکی کا انسان نمبر سات تو نہیں جو اپنے شعور کی تمام حالتوں کو قابو میں رکھ سکتا ہے اور نظامِ شمسی کے حدود میں لافانی انسان ہوتا ہے؟ اگر ایسا ہے تو پھر سلیم احمد کے اس معروضے کے کیا معنی ہیں کہ محمد حسن عسکری ایک ایسے خاص الخاص انسان تھے جو آدمی بننا چاہتے ہیں۔ ان کے اندر شخصیت ان کے جوہر سے بالیدہ تر ہو گئی تھی اور اس نے ان کے جوہر پر قابو پا رکھا تھا۔ اس سوال کا جواب سلیم احمد نے تصوّف کی دو اصطلاحوں یعنی صعودی اور نزولی قوس کی مدد سے دیا ہے۔ ان کا موقف ہے کہ تصوّف کے نقطۂ نظر سے آدمی سے انسان بننا روحانی ارتقا کی صعودی قوس ہے۔ انسان سے آدمی بننا نزولی قوس ہے۔ ان دونوں قوسوں کے ملنے ہی سے آدمی کا روحانی ارتقا مکمل ہوتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ عسکری مرحوم روحانی ارتقا کے حصول کے لیے آخری عمر تک سرگرم رہے گویا وہ اوسپنسکی کے انسان نمبر سات نہ سہی انسان نمبر پانچ ضرور رہیں۔

میں پیچھے لکھ آیا ہوں کہ سلیم احمد کے زاویۂ نقد و نگاہ میں بنیادی اہمیت جذبے، احساس اور زندہ تجربے کی ہے گویا وہ اس عینیت پسندی سے ابا کرتے ہیں جس سے محبت کر کے آدمی زندہ

چیزوں کے بارے میں جو سلیم احمد کے خیال میں نامکمل ہوتی ہیں، بے حس سا ہو جاتا ہے "ادھوری جدیدیت" میں جدید غزل پر بحث کرتے ہوئے انہوں نے انسان دوستی اور "انسان پرستی" کے عقیدے کو اسی لیے نشانہ طنز بنایا تھا کہ انسان پرستی ایک مجرد تصور ہے اور اس سے محبت جیتے جاگتے انسان کی محبت سے مختلف چیز ہے جو ہر کو مرکز قرار دینے اور خیالی اور خالی عینیت پرستی کو قابلِ مذمت سمجھنے ہی کے نتیجے میں "نئی نظم اور پورا آدمی" جیسی کتاب وجود میں آئی۔ اسی بے لگام، خود مقتدر اور حاکم علی الاطلاق عینیت پرستی کی مذمت سلیم احمد نے جوش پر اپنے سلسلہ مضامین (ادھوری جدیدیت) میں کی ہے جو اپنے اوپر کسی قوت اور کسی اصول کو تسلیم نہیں کرتی۔

یہاں ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا آدمی اور انسان کی یہ تقسیم اور تحدید حقیقی اور اصلی ہے یا مصنوعی اور غیر ضروری؟ یہ سوال عسکری کے یہاں انسان اور آدمی کے الگ الگ خانوں میں مقید اور محدود ہو جانے کے باعث خود سلیم احمد کے ذہن میں بھی پیدا ہوا تھا جس کا جواب انہوں نے "محمد حسن عسکری آدمی یا انسان" میں دیتے ہوئے لکھا تھا کہ "عسکری صاحب آدمی کو انسان سے بالکل الگ کر لینا چاہتے ہیں وہ انسان کو مطلق و مجرد تصور کہہ دیتے ہیں اور آدمی کو ٹھوس چیز سمجھتے ہیں۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ خالص آدمی بھی خالص انسان کی طرح ایک مجرد و مطلق تصور ہے۔ یہ بھی آدمی نہیں آدمی کا سایہ اور خالص انسان کی طرح کہیں نہیں پایا جاتا ورنہ جس آدمی سے ہم دنیا میں عملاً دوچار ہوتے ہیں وہ آدمی اور انسان کا مجموعہ ہوتا ہے یعنی جبلی اثرات اور تہذیبی اثرات کا امتزاج۔"

میرے خیال میں اس بحث کو مزید آگے اس طرح بڑھایا جا سکتا ہے کہ انسان تو ایک ایسی کلیت کا نام ہے جس میں آدمی بذاتِ خود شامل ہے۔ مثلاً قرآن کا تصورِ انسان یہ ہے کہ ہم نے اسے بہترین ڈھبے پر تخلیق کیا۔ (ولقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم) پھر یہ کوئی ایسا مطلق و مجرد تصور بھی نہیں چنانچہ عربی کی ایک معروف ضرب المثل ہے الانسان حریص علیٰ ما منع یعنی انسان ہر اس شے کا حریص ہے جس سے اسے منع کیا جائے۔ یہاں انسان کے اندر جبلی وہبی وجود کی بھی تمام تر نشان دہی ہو رہی ہے اور اس تفریق کا کہیں پتہ نہیں چلتا جس پر عسکری (اور خود وینگنسی) ضرورت سے زیادہ زور دے رہے ہیں۔ یہی انسان کہیں بنی آدم کے نام سے یاد کیا جاتا ہے، کہیں آدم کے نام سے، کہیں بشر کے نام سے اور کہیں آدمی کے نام سے۔ ذیل کی چند مثالیں دیکھئے

۱۔ ولقد کرمنا بنی ادم وحملنا ھم فی البر والبحر۔ القرآن

۲۔ نکتہ   اصل تہذیب احترام آدم است ـــــ رومی

۳۔ ؎ ز آفرینش عالم غرض جز آدم نیست
بگرد نقطہ ما دور ہفت پرکار است (غالب)

۴۔ ؎ بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (غالب)

۵۔ ؎ بشر جو اس تیرہ خاکدان میں پڑا یہ اس کی فروتنی ہے
ورنہ قندیل عرش پہ بھی اسی کے جلوے کی روشنی ہے (ذوق)

۶۔ عروج آدم خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہ کامل نہ بن جائے (اقبال)

۷۔ آدمیت احترام آدمی باخبر شو از مقام آدمی (اقبال)

ان مثالوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کہیں تو انسان کو ایک جبلی و ذہبی وجود مانا گیا ہے، جو انسانیت، روحانیت اور نورانیت سے بہرہ ور ہے، کہیں ایک ایسے ٹوٹے ہوئے تارے کے روپ میں دیکھا گیا ہے جو بدر کامل بننے کے لیے کوشاں ہے اور کہیں اسے مطلق و مجرد تصور کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

ان مباحث سے اندازہ ہو گیا ہو گا کہ آدم، آدمی یا انسان کی اصطلاحات کہیں تو مطلق معنوں میں استعمال ہوتی ہیں اور کہیں بلا تخصیص۔ کہیں کہیں تخصیص ضروری بھی ہے خصوصاً جب مراتب وجود کا مسئلہ سامنے آئے گا تو آدمی اور انسان کی تخصیص ضروری بھی ہو گی لیکن دونوں کو ایک دوسرے سے بالکل الگ اور اپنی جگہ مجرد قرار دینے سے بھی بات نہیں بنتی۔

اب سوال یہ ہے کہ آدمی ایک جبلی و ذہنی وجود سہی لیکن کیا پورا آدمی بھی محض ایک جبلی اور ذہنی وجود ہے۔ سلیم احمد کے نزدیک رومانویت کا آدمی کسری آدمی ہے کہ محض اوپر کی دھڑ کی باتیں کرتا ہے اور نچلے دھڑ کو قطعاً ناقابل توجہ بلکہ اس کے تصور کو بھی معصیت انگیز خیال کرتا ہے جس کی وجہ سے انسانی وجود شکست و ریخت کے کرب ناک عمل سے گزر کر ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے اور پوری تہذیب خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ بادی النظر میں سلیم احمد کا یہ تجزیہ بہت فکر افروز ہے۔ ان کے خیال میں اختر شیرانی اور اس کی نسل کے رومانوی اپنی مسخ شدہ فطرت کے باعث نفس انسانی کے اس عمیق ترین تجربے سے محروم رہے جسے جنسی محبت کہتے ہیں۔ اس نسل کا مرد بھی آدھے دھڑ کا تھا اور عورت بھی اوپر کے دھڑ کی۔ اس کے برعکس سلیم احمد کے خیال میں فراق کا محبوب اس لیے صحیح معنوں میں پاکیزہ ہے کہ وہ اپنی فطرت، اپنے پورے وجود کو قبول کر لیتا ہے اور جنس اس کے لیے کوئی ناپاک، گندی یا قابل تحقیر چیز نہیں رہتی۔ اختر شیرانی

کی پاکیزگی" سلیم احمد لکھتے ہیں: "اس کے بالکل برعکس ہے۔ آپ اس کی لفظی خوبصورتی پر نہ جایئے اس سے "اخلاقیات" کی ایسی قدریں پیدا ہوتی ہیں جن سے تہذیب کی ساری بنیادیں ہل جائیں"۔ گویا سلیم احمد کے نزدیک جنس اور جنسی محبت تہذیب انسانی کے وجود کے لیے ضروری ہے اور اوپر کے دھڑ اور نیچے کے دھڑ کے اتصال سے پورا آدمی وجود میں آتا ہے۔ پورے آدمی کی یہ تعریف اپنی جگہ برحق ہے لیکن اپنے اطلاقات کے حوالے سے یہ محض ایک جبلی اور جنسی اصطلاح لگتی ہے اور سلیم احمد کا پورا آدمی محض جنسی آدمی محسوس ہوتا ہے۔ اس ضمن میں تفصیلی بحث تو آگے ہوگی یہاں یہ جان لینا ضروری ہے کہ سلیم احمد فرائیڈ سے بے حد متاثر تھے اور جنس کو انسانی زندگی اور انسانی تہذیب کا اہم ترین مرکز گردانتے تھے۔ "غالب کون" میں سلیم احمد لکھتے ہیں: "میں فرائیڈ کو اس بیسویں صدی کا بہت بڑا آدمی سمجھتا ہوں (عسکری کا بھی یہی خیال تھا (تحسین)، اس وجہ سے نہیں کہ وہ بہت بڑا معالج یا سائنسدان تھا اور اس نے اپنے نظریات کی تائید میں ہزاروں انسانوں پر تجربے کیے تھے۔ یہ بھی بڑی مرعوب کن بات ہے مگر میں تو اس کا اس لیے قائل ہوں کہ در اصل اس کی تجربہ گاہ صرف ایک ہی تھی، خود وہ۔ یوں دیکھئے تو میرے یہ ہلکے پھلکے مضامین خود فرائیڈ کی چھوٹی سی پیروی کا نتیجہ ہیں" ___ غالب کون ص ۳۶

فرائیڈ کے بارے میں بالکل ایسا ہی نقطۂ نظر سلیم احمد کے معنوی استاد محمد حسن عسکری تھا چنانچہ اپنے ایک مضمون "فرائیڈ اور جدید ادب" میں وہ لکھتے ہیں: "فرائیڈ نے انسانی نفسیات کے بارے میں جو چیزیں دریافت کیں۔ انہیں سائنس کی شکل تو ضرور دی۔ اس نے سائنسدانوں کی طرح برسوں تجربات بھی کیے۔ لیکن سچ پوچھیئے تو اس کا معمل بس ایک ہی تھا ___ خود اس کی روح۔ اس معمل میں وہ انسان کی ایک نئی تعریف اور انسانی تقدیر کا ایک نیا تصور پیدا کرنے کی جدوجہد کر رہا تھا۔ اس کے مطالعہ کا مرکز خود اپنی ذات اور خود اپنی اذیت تھی"۔ ستارہ یا بادبان (ہندوستانی ایڈیشن) ص ۸۰

دلچسپ بات یہ ہے کہ جنس کی اہمیت کا احساس سلیم احمد کی شخصیت میں ابتدا ہی سے موجود تھا۔ اپنے پہلے تنقیدی مجموعے "ادبی اقدار" میں اردو غزل پر مضمون لکھتے ہوئے اور اس میں بیان کردہ تجربات کو فارسی غزل کے تجربات سے الگ اور زیادہ منفرد اور ہمہ گیر قرار دیتے ہوئے سلیم احمد فارسی اور اردو شعراء کے بعض غزلیہ شعر نقل کرتے ہیں اور پھر اس پر محاکمہ کرتے ہوئے جو کچھ لکھتے ہیں اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ جنس تہذیب کس طرح بنتی ہے۔ لکھتے ہیں: "کیا ان اشعار میں صرف جنسی خواہش کا اظہار ملتا ہے؟ یا جنسی خواہش وسیع تر ذہنی، روحانی اور نفسیاتی مطالبات سے مل کر کچھ اور بن گئی ہے۔ ٹھس دل و دماغ کے ثقہ حضرات کی بات چھوڑیئے۔ ان کا بس چلے تو جنسی جبلت

کو انسان کے جسم سے خارج کر دیں۔ سوال تو ہم آپ جیسے انسانوں کا ہے جو جنسی خواہشات کی ٹھوس اہمیت کا تجربہ رکھتے ہیں اور انہیں دوسرے روحانی اور نفسیاتی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنا چاہتے ہیں۔" گویا جنس اور جذبات کے سلسلے میں یہاں سلیم احمد کے اسی موقف کا اظہار ہوتا ہے جو "نئی نظم اور پورا آدمی" میں زیادہ وسعت اور تفصیل سے بیان ہوا لیکن یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ "ادبی اقدار" میں جنس کے ساتھ ساتھ سلیم احمد دوسری جبلتوں کو بھی کم و بیش ویسی ہی اہمیت دیتے ہیں اور اس توازن کا بھرپور احساس دلاتے ہیں جو میرے خیال میں "نئی نظم اور پورا آدمی" میں پوری طرح قائم نہ رہ سکا اور نتیجتہً اوپینکی کا جوہری آدمی جو طبعی کے ساتھ ذہن وجود بھی رکھتا تھا اور سلیم احمد کا پورا آدمی جو نیچے کے دھڑ کے ساتھ اوپر کا دھڑ بھی رکھتا تھا خود کسر میں تبدیل ہو کر محض نچلے دھڑ کی ہانک پکار کرنے لگا۔ سوال یہ ہے کہ سلیم احمد بعد ازاں یہ توازن کیوں برقرار نہ رکھ سکے۔ اس ضمن میں خود سلیم احمد کے نفسیاتی تجزیے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ بہرحال وہ اقتباس دیکھئے جس سے سلیم احمد کے توازن کا بھرپور اندازہ ہوتا ہے "جنسی جذبہ فرد کی زندگی میں مرکزی اور بنیادی اہمیت ضرور رکھتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ انسان کی کچھ اور جسمانی ضرورتیں بھی ہیں جو کم و بیش اتنی ہی اہمیت رکھتی ہیں مثلاً بھوک، پیاس، نیند وغیرہ۔ آدمی کو اگر پیٹ بھر کھانا نہ ملے تو نسلی تسلسل کو قائم رکھنا تو بعد کی چیز ہے۔ جسم اور جان کا رشتہ قائم رہنا بھی ممکن نہیں۔" اب اگر جنس کے ساتھ ساتھ دوسری جبلتیں بھی اتنی اہم ہیں تو فیض سے بگڑنے کے کیا معنی ہیں جب وہ کہتا ہے کہ اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا۔ واضح رہے کہ فیض سے سلیم احمد کی ناراضگی "نئی نظم اور پورا آدمی" سے شروع ہوتی ہے۔

انسانی تہذیب میں جنس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن فرائیڈ کی طرح جنس کی قوس کو پھیلا کر اسے ایک ایسا وسیع سے وسیع تر ہوتا ہوا دائرہ بنا دینا جو پوری انسانی زندگی اور اس کے جملہ افعال کی محرک اور انہیں نو بنو شکلوں اور صورتوں میں ڈھالنے والی ہو ایک طرح کی انتہا پسندی ہے جنس اور جسم و جسمانیات کا پیہم اور تواتر سے ذکر کر کے سلیم احمد بتانا تو یہی چاہتے ہیں کہ یہ نہ تو قابل نفرت چیز ہیں اور نہ محض دور سے دیکھ کر خوش وقت ہو جانے کی چیز بلکہ جسم ان کے نزدیک تسلسل نسل انسانی کا ذریعہ بھی ہے اور روح کی تطہیر کا بھی۔ سلیم احمد ہی کے دو شعر یاد آتے ہیں:

بدن ہی گو جدائی کا سبب ہے

بدن ملنے سے جانیں مل رہی ہیں

یہی خط دائرے کے درمیاں ہے

اسی خط پہ کمانیں مل رہی ہیں

سلیم احمد کے ان دو شعروں سے Sexual Ethics والے رابرٹ مشلز کا قول ذہن میں آتا ہے۔ اس نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ سچا عینیت پسند وہ نہیں ہوتا جو فطرت کا انکار کرتا ہے، بلکہ وہ ہوتا ہے جو اپنا جائز قانونی اور فطری فرض ادا کر کے روحانی زندگی تک رسائی حاصل کرنے کے لیے خود کو آزاد کر لیتا ہے۔ مشلز کا خیال تھا: "محبت کا پیڑ ہوں تو عینیت کی رفیع اور پاکیزہ بلندیوں تک اوپر ہی اوپر پھیل سکتا ہے لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ اس کی جڑیں دھرتی ماں کے جنسی فعل میں گڑی ہیں۔ محبت سے جنس کو خارج کرنے کا نتیجہ محبت کی موت ہوگا۔ بالکل ایسے ہی جیسے دوستی سے ایثار کو خارج کرنے، سائنس سے آزاد فکری کو نکال دینے اور مذہب سے مابعد الطبیعیات کو نکال باہر کرنے کا نتیجہ موت ہوگا۔ جنس کے بغیر محبت ایک فریب یا خوفناک خیال خام ہے۔ شادی کے بغیر یا شادی کے ساتھ غیر جنسی محبت سوائے خلا اور خبط کے کچھ نہیں۔ ہر شخص اس حقیقت سے واقف ہے"۔۔۔ کتاب مذکور صد ۲۱۲

فرائیڈ اور رابرٹ مشلز اور متعدد دوسرے ماہرین نفسیات و عمرانیات ایسے ہیں جو خلط دخول کی اس اینٹھن کو عشق سے تعبیر کرتے ہیں جبکہ اہل تصوف کے نزدیک محبت کا یہ وہ ادنیٰ درجہ ہے جسے سید ذوقی شاہ محبتِ آثاری کہتے ہیں اور اس کا بھی ادنیٰ اور کمتر مرتبہ محبتِ شہوت قرار دیتے ہیں جسے محبتِ مجوبی بھی کہا جاتا ہے اور جس کے بارے میں کہا گیا ہے:

؎ عشقِ صورت نیست عشقِ معرفت

عشقِ شہوت بازیِ حیواں صفت

رومی نے اس عشق کو خوردنِ گندم کے فساد سے تعبیر کیا ہے اور اس زندہ ہستی کا عشق اختیار کرنے کی ترغیب دی ہے جو حی و قائم اور فنا در قیوم ہے:

؎ ایں نہ عشق است ایں کہ در مردم بود

ایں فساد از خوردنِ گندم بود

اور یہ کہ "عشق آں زندہ گزیں کو باقی است"۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ عشق کی وہ صورت ہے جسے عشق حقیقی سے تعبیر کیا جاتا ہے اور جو عشق مجازی سے مراتب آگے ہے۔ سلیم احمد کا چونکہ سارا جھکاؤ جوہر یعنی جبلّی / وہبی وجود کی جانب ہے اس لیے وہ اس پاکیزہ عشق کی جا بجا تحقیر کرتے ہیں جو انسانوں میں منافقت اور ریزہ کاری کا سبب بنتا ہے۔ "ادھوری جدیدیت" میں سلیم احمد اسے جنس اور نتیجتہً

حیاتیاتی وجود کی تحقیر سے موسوم کرتے ہیں۔ انہیں اقبال سے بھی یہی شکایت ہے کہ وہ جبلت اور زمین دونوں کی تذلیل کرتے ہیں (کیا واقعی ایسا ہے اس سے میں آگے چل کر اجمالاً بحث کروں گا)۔ سلیم احمد کا خیال ہے کہ "دونو (جبلت اور زمین) ان (اقبال) کے نزدیک گراوٹ اور گرفتاری کی علامت ہیں فرد جبلت سے وابستہ ہو کر اپنی لاہوتیت کھو بیٹھتا ہے اور قومیں زمین سے وابستہ ہو کر اپنی حقیقی زندگی سے محروم ہو جاتی ہیں۔ اقبال کے لیے جبلت کی زندگی سے گریز اتنا ضروری ہے کہ وہ خطبات میں اس بات پر خوشی کا اظہار کرتے ہیں کہ قرآن نے قصۂ آدم سے سانپ کی علامت کو جو جنسی زندگی کی علامت ہے، حذف کر دیا ہے۔ ڈاکٹر محمد اجمل نے ایک بار لکھا تھا کہ اقبال ہری بھری عورت کے جذبات سے بہت ڈرتے تھے۔ ہری بھری عورت کے جذبات کا خوف جنسی جبلی زندگی کا خوف ہی تو ہے"۔

ابھی میں پیچھے سلیم احمد کا وہ اعتراف نقل کر آیا ہوں جس میں اُنھوں نے فرائیڈ کو بیسویں صدی کا بڑا قرار دیا تھا۔ اس کا ایک سبب تو انھوں نے یہ بتایا تھا کہ فرائیڈ نے اپنی ذات کو اپنی تجربہ گاہ بنا کر (تحلیل نفسی کے ذریعے) بعض حیرت انگیز اور انقلاب خیز انکشافات کیے تھے۔ "غالب کون" ہی میں وہ اس پسندیدگی کی سب سے بڑی وجہ یہ قرار دیتے ہیں کہ "اس نے یہ بات دریافت کی نہ صرف دریافت کی بلکہ اسے سائنٹیفک حقیقت بنا دیا کہ موجودہ تہذیب میں انسانی اعمال کی محرک انا ہے اور انسانی شعور انا کا تابع ہو گیا ہے۔ چنانچہ فرائیڈ کے نزدیک اختلال ذہنی انا کے اس عمل کا نتیجہ ہوتی ہے کہ وہ انسان کے حیاتیاتی یا جبلی وجود کی فطری خواہشات کو دباتا ہے یہاں تک کہ انہیں شعور میں بھی نہیں آنے دیتا۔ تحلیل نفسی کا اصول ایسی دبی ہوئی خواہشات اور رجحانات کو شعور میں لے آتا ہے" ——
غالب کون ص ۳۹

تحلیل نفسی اور نفسیات سے اسی شدید تاثر پذیری اور جبلی، وہبی، نفسی اور گویا جوہری وجود کی جانب اسی جھکاؤ کا نتیجہ ہے کہ سلیم احمد کا تصور عشق جنسی خواہش ہی کی ایک کسی قدر مترفع صورت میں ڈھلتا ہے۔ "ادھوری جدیدیت" میں سلیم احمد نے اپنے تصور عشق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے۔ "عشق جمالیات اور اخلاقیات سے شدید اثرات قبول کرنے کے باوجود نہ صرف جمالیاتی ہوتا ہے نہ صرف اخلاقی۔ سب سے پہلے تو یہ نفسیاتی حقیقت ہے کہ جنسی خواہش جب پوری شدت سے کسی ایک فرد پر مرکوز ہو کر انسان کی پوری نفسیات پر چھا جاتی ہے تو اسے عشق کہتے ہیں۔ احساس جمال اور احساس رفاقت سب کا نمبر اس کے بعد کا ہے"۔ ص ۲۷۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" میں بھی سلیم نے لکھا ہے کہ محبت کا معاملہ دامن کے نیچے جاتا ہے۔ ان کے خیال میں تصوف کی طرح شاعری پورے آدمی کی معراج

مکمل" وصال" کو ٹھہراتی ہے۔ شنکر اچاریہ نے یوگا کے معنی یہی بتائے ہیں مکمل ملاپ نہ کم زیادہ، پھر سلیم احمد مکمل وصال کی وضاحت کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ مکمل وصال وہ وصال ہے جو نفسیاتی الجھنوں کے بغیر ہو اور جس میں دو بالکل مختلف وحدتیں مل کر ایک نئی وحدت میں گم ہو جائیں یہ عمل فرد کو وہ مرد ہو یا عورت اس کی انفرادی حدود سے باہر لے جاتا ہے اور اس طرح وہ اپنے آپ کو کائناتی وحدت کے ایک جز کے طور پر محسوس کر لیتا ہے۔ انہی باتوں کو اس سے پہلے سلیم احمد نے "ادبی اقدار" میں بھی بیان کیا ہے اور اس بات پر زور دیا ہے کہ جنسی جذبہ کو صرف جنسی جذبہ نہیں رہنا چاہیئے بلکہ نفسیاتی ہم آہنگی اور رفاقت کے جذبہ میں بدل جانا چاہیئے۔ اور جنسی جذبہ کی شدت میں ہر فرد کو دوسرے یعنی مقابل فرد کی جذباتی اور نفسیاتی ضرورت کو یاد رکھنا چاہیئے کہ اسی کا نام تہذیب ہے۔

اب اگر غور کیا جائے تو قیاس چاہتا ہے کہ مکمل وصال کم نہ زیادہ کا یہ سارا تصور اصلاً ہندی الاصل ہے اور ہندی شاعری کے شرنگار رس کے تصور سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے یعنی رتی اور کام دیو کا جسمانی ملاپ جو اصلاً رادھا اور کرشن کے علامتی روپ ہیں اور جسے "گناہ آلود تقدس" کی ترکیب سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ خود لارنس جس کے تصورِ جنس سے سلیم احمد نے لگتا ہے خاصا اثر قبول کیا ہے، اسی ہندی الاصل تصور سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کے یہاں لنگ کے ضمن میں ویسے ہی تقدیسی کلمات ملتے ہیں جو ہندوؤں کے یہاں لنگ پوجا کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ پھر جس طرح سلیم احمد مرد اور عورت کے جنسی اتصال کے موقع پر فریقین کے اپنی انفرادیت کو بھول کر ایک نئی وحدت میں ضم ہونے پر اصرار کرتے ہیں کم و بیش ویسا ہی خیال لارنس کا بھی ہے۔ اس کے خیال میں جنسی اتصال کو اعصاب کی محض ذاتی اینٹھن نہیں ہونا چاہیئے کیونکہ ایسی صورت میں یہ ایک بے روح اور اعصاب شکن فعل ہوگا۔

میراجی جن کی پتلون کا استر غائب تھا اور جو" ہاتھ آلودہ ہے نمدار ہے دھندلی ہے نظر" کے تجربے سے گزر چکے تھے۔ سلیم احمد کے ایسے ممدوح ہیں کہ ایسے ممدوح کی سلیم احمد کے یہاں اس طرح کی شاید دوسری کوئی مثال نہ مل سکے۔ سلیم احمد اللہ کے مٹھولوں کے فعل سے اس قدر متاثر تھے کہ انہوں نے اس فعل کی تعریف میں متعدد سطور قلمبند کی ہیں، سطور کیا ہیں قاری کے ہاتھ میں پرچۂ ترکیب استعمال تھما دیا ہے۔ یہاں آکے وہ لارنس سے کسی قدر الگ ہو جاتے ہیں کیونکہ لارنس استمنا بالید کو شخصیت کے لیے انتہائی ریزہ کار Desintegrative قرار دیتا تھا۔ بہرحال سلیم احمد کے خیال میں اپنے عہد کے مخصوص آدمی کی تمام شکلیں دیکھنے اور پھر انہیں اپنے پورے آدمی کے معیار پر پرکھنے کی جیسی صلاحیت میراجی میں تھی ان کے زمانے کے کسی دوسرے شاعر میں نہ تھی۔ "میراجی وہ تنہا شاعر تھا"

سلیم احمد لکھتے ہیں: "جس کی ذات میں اس زمانے کی مخصوص روح اس کھوئی ہوئی ہم آہنگی کو تلاش کر رہی تھی جسے ہم نے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں کہیں گم کر دیا اور جسے ہم اب تک نہیں پا سکے ہیں... کاش میراجی کی نظم "اونچا مکان" اس وقت ہماری سمجھ میں آجاتی جب میراجی زندہ تھا اور اتنا مایوس نہیں ہوا تھا کہ شارع عام پر کھڑے ہو کر استمنا بالید کی حسرت کرے۔" اگر جنس اور اس کی مختلف ٹیڑھی میڑھی، مکمل، نامکمل، تعمیری، تخریبی، ہم آہنگ یا ریزہ ریزہ صورتوں پر غور کے نتیجے میں استمنا بالید ہی کسی شخص کے پورا آدمی ہونے کی علامت تھا تو یہ کام تو بندر اور گھوڑے بھی کر لیتے ہیں۔ پھر اس ضمن میں ایک بات اور قابل توجہ ہے کہ سلیم احمد اختر شیرانی کی ایک شدید جذباتی نظم کے بین السطور میں تو مشت بازی کے فعل کی نشاندہی کر کے اپنے زعم میں اختر شیرانی کو رنگے ہاتھوں پکڑ لیتے ہیں اور ان پر معترض ہوتے ہیں کہ کھلے دھڑلے کی پکار پر کان نہ دھرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نچلا دھڑ غیر فطری انداز میں اپنا کام کرتا رہتا ہے جبکہ اختر شیرانی کو (بقول سلیم احمد) نکاح کو شریعت کا خون قرار دینے کی بجائے، اسے روحانیوں کے لیے قابل قبول بنانا چاہیے تھا لیکن کیا ستم ہے کہ وہ میراجی جو ساری عمر مجرد رہے اور اسی فعل کا ارتکاب کرتے رہے جسے سلیم احمد اختر شیرانی کے حوالے سے شرمناک قرار دیتے ہیں، خود میراجی کے لیے وجۂ افتخار ٹھہرتا ہے اور سلیم احمد انہیں اس فعل پر جی بھر کر داد دیتے ہیں۔ لیکن خیر یہ بات قابل غور ہے کہ جس طرح سلیم احمد نے میراجی کے حوالے سے بیسویں صدی کے ابتدائی ہندوستان کے تہذیبی منظر نامے کی تفہیم کی کوشش کی ہے اور میراجی کو جو ان کے خیال میں جنس کے بالیدہ اور صحت مند تصور کی علامت کے طور پر "اور نتیجتاً" برصغیر کے ایک نجات دہندہ کے طور پر سامنے آتے ہیں، خراج عقیدت پیش کیا ہے ویسا ہی خراج عقیدت وہ لارنس کو بھی پیش کر سکتے تھے جو نام دانگلستان سے مایوس ہو چکا تھا اور اس کی نشاۃ ثانیہ سے بھی اور جس کے خیال میں جنس کا صرف صحت مند اور بالیدہ تصور ہی انگلستان کو تباہی سے بچا سکتا تھا۔

"اردو ادب کے مغربی دریچے" میں کولن ولسن پر مضمون لکھتے ہوئے پروفیسر نظیر صدیقی سلیم احمد کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں اردو ادب میں اگر کسی نے ولسن سے کسی قدر ملتا جلتا کام کیا ہے تو وہ سلیم احمد ہیں جنھوں نے اپنے مضمون نئی نظم اور پورا آدمی میں جدید اردو شاعری کی مدد سے اپنے معاشرے یا تہذیب کی تشخیص اسی طرح کی ہے جس طرح ولسن نے اپنی کتاب The Age of Defeat میں مغربی فکشن کی مدد سے مغربی تمدن کی تشخیص کی ہے لیکن نظیر صدیقی کا خیال ہے کہ سلیم احمد نے یہ کام اس وقت انجام دیا تھا جب ابھی ان کے کان ولسن کے نام سے بھی آشنا نہیں تھے۔

ولسن کی "عہدِ شکست" اور "نئی نظم اور پورا آدمی" میں طریقِ کار اور استدلال و آراء کی کیا مماثلات ہیں ان کی طرف نہ نظیر صدیقی نے کوئی اشارہ کیا ہے نہ مَیں یہ کام کر سکوں گا کہ مَیں نے یہ کتاب پڑھی ہی نہیں لیکن مَیں اتنا کہہ سکتا ہوں کہ اس اعتراف کے باوجود کہ شعر کے ذریعے ایک مخصوص عہد کی پوری تہذیب کی تشخیص کا کارنامہ اپنی جگہ اردو تنقید میں یقیناً منفرد اور فکر افروز سہی، میرا خیال ہے کہ تشخیص کا یہ سارا کام سلیم احمد نے جس پیمانے کے ذریعے کیا وہ پیمانہ اتنے بڑے کام کے لیے کفایت نہیں کر سکتا تھا۔

سلیم احمد کو بیسویں صدی کے برصغیر کے دوسرے دہے کے رومانوی شعراء سے یہ شکایت ہیں کہ وہ قاری کی الجھنوں (سلیم کی مراد جنسی الجھنوں سے ہے) کو لاشعور سے شعور میں لا کر اس کا تزکیہ نفس نہیں کرتے (گو سلیم شاعر سے وہی مطالبہ کر رہے ہیں جو کسی ماہر تحلیل نفسی مثلاً فرائیڈ سے کرنے کا، نظار یہ طریق کار اصلاً فرائیڈ کا تھا) یہی شکایت انہیں حالی کی جدید غزل سے ہے۔ اصل میں اپنے پہلے مجموعے "ادبی اقدار" کے مضمون "اردو غزل" سے لے کر "غزل، مغلا اور ہندوستان تک" سلیم احمد غزل کا بھی بڑا مقصد یہی قرار دیتے رہے ہیں کہ اس کا مقصود جنسی جذبہ کی تہذیب ہے۔ اس ضمن میں حالی کی نئی غزل نے انہیں بہت مایوس کیا: "یہ سوال اپنی جگہ ہے (کہ) حالی صاحب کی نئی غزل میں جنسی جذبہ کی تہذیب کا کیا مقام ہے۔ ہمیں افسوس کے ساتھ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ مولانا کی نئی غزل ہمیں اپنے نوجوانوں کے جنسی مسائل کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔" اس کے برعکس سلیم احمد حسرت سے بہت خوش ہیں جن کی غزل اپنے عہد کا تہذیبی رول ادا کرتی نظر آتی ہے۔ سلیم احمد کا خیال ہے کہ حسرت کے تصورِ عشق ہی کی صورتیں تھیں جو کہیں بنتِ عم سے عشق کو بے باکی سے بیان کر رہی تھیں اور کہیں کامل آزادی کا مطالبہ کر رہی تھیں گویا سلیم احمد نے حالی کے برعکس حسرت موہانی کو ایک مربوط متعین اور پورے آدمی کے طور پہ دیکھا ہے نہ کہ ٹوٹی ہوئی ریزہ ریزہ کسی مخلوق کے۔ اصل میں سلیم احمد شعر کے خاسفانہ ہونے کے حسرت ہی کی طرح قائل تھے۔ طاہر مسعود کو انٹرویو دیتے ہوئے انہوں نے کہا تھا کہ ادب کبھی فحش نہیں ہوتا۔ جنس کی فحاشی کا تصور ان کے خیال میں عیسائیوں سے آیا ہے۔

مَیں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ جنس کی اہمیت کے باب میں اور اسے آفاق پہ پھیلا کر پوری زندگی بنا دینے کا رویہ سلیم احمد نے لارنس یا ہندی شاعری کے شرنگار رس کے تصور سے متاثر ہو کر اپنایا۔ وہ فراق کی غزل کے بھی اسی لیے مداح ہیں اور ان کی تصنیف "اردو کی عشقیہ شاعری" کے بھی کہ اس میں تہذیبِ نفس کا سامان پایا جاتا ہے۔ فراق نے "من آنم" میں دو مقامات پر جنسی تعلق کی معنویت کی وضاحت

یوں کی ہے:

۱۔ "پاکیزگی جنسی تعلق سے بچنے کا نام نہیں ہے بلکہ اسی تعلق کو وحدانیت اور جمالیاتی صفات سے متصف کرنے کا نام ہے"۔۔۔ کتاب مذکور ص ۲۲

۲۔ "میرے نزدیک جنسیت محض شہوت یا مباشرت کبھی نہیں رہی بلکہ ایک مکمل ساز زندگی رہی ہے"۔۔۔ کتاب مذکور ص ۵۲، ۵۴

اصل میں فراق کا جنس کو پوری زندگی کا ساز قرار دینے کا بڑا سبب ان کی شکستہ متاہل زندگی تھی۔ وہ اپنی بدصورت، کم سواد اور کم معیار بیوی سے ساری عمر نالاں رہے اور اس کا رونا انہوں نے "من آنم" میں جابجا رویا ہے۔ اسی شکستہ متاہل زندگی نے انہیں سدومیت کی طرف مائل کیا جس کی جوازجوئی میں وہ دنیا بھر کے مشاہیر کی اور ہر عہد کے لوگوں کی مثالیں پیش کرتے نہیں تھکتے تھے۔

سوال یہ ہے کہ اگر غزل سے صرف نوجوانوں کے جنسی مسائل کی تہذیب کا مطالبہ کیا جانے لگا تو کیا یہ صنفِ غزل سے زیادتی نہیں۔ غزل جنسی تہذیب بھی کرتی ہے لیکن اردو غزل تو پوری تہذیب ہے اور جنس تہذیب کا اہم مگر بہر حال ایک جزو ہے۔ پھر حالی کی غزل جدید ہی پر کیا موقوف ہے۔ اقبال کی پوری غزل نوجوانوں کے جنسی مسائل کے باب میں ہمیں کچھ نہیں بتاتی۔ تو کیا اقبال کی غزل کی گردن مار دینی چاہیے؟ سلیم احمد کے تھیسس کی اہمیت سے انکار نہیں مگر سلیم احمد اس تھیسس کے بُری طرح اسیر ہو گئے ہیں جگر کا ایک شعر یاد آتا ہے:

؎ اپنی اپنی وسعتِ فکر و نظر کی بات ہے
جس نے جو عالم بنا ڈالا اسی کا ہو گیا

"نئی نظم اور پورا آدمی" میں سلیم احمد نے راشد کی "ماورا" میں اور میراجی کی نظموں میں وہ کھوئی ہوئی ہم آہنگی تلاش کر لی جو بقول ان کے ۱۸۵۷ء کے حادثۂ ہائلہ سے پہلے ہند اسلامی تہذیب میں موجود تھی۔ یہ درست ہے کہ سلیم احمد اردو ادب کے واحد تنقید نگار ہیں جنہوں نے راشد اور میراجی کی شاعری کے بنیادی محرکات تک رسائی کی قابل قدر کوشش کی لیکن انہوں نے راشد اور میراجی کے یہاں جنس اور جنسیت کے روپ میں جس "کلیت" کو تلاش کیا تھا خود راشد کے نزدیک یہ کلیت کلیت نہ تھی۔ چنانچہ سلیم احمد کی تنقیدی تہ داری کا اعتراف کرنے کے باوجود انہوں نے سلیم احمد کے نام اپنے خط میں لکھا تھا "اپنے سیاسی واردات کے اظہار کے باوجود "پورا آدمی" اس خاکسار کے اندر زندہ ہے جس نے اختر شیرانی کے ملبے کے نیچے سے رینگ کر سر نکالا تھا اور اسے کوئی بلا اچک نہیں لے گئی

اور نہ اس کا کوئی اندیشہ ہے لیکن مجھے اس پورے آدمی کو اپنے آپ سے اس طرح الگ کرنا بھی گوارا نہیں کہ وہ محض "جنسی انسان" بن کر رہ جائے اور اس کا "مابعد" ہم آہنگی سے بے بہرہ ہو جائے جو انسانی شخصیت کی سب وسعتوں پر حاوی ہوتی ہے"۔ راشد بنام سلیم احمد مشمولہ شعر و حکمت راشد نمبر بحوالہ "نئی شعری روایت" (شمیم حنفی) ص ۴۷، ۴۸

سلیم احمد کے "پورے آدمی" کے اسی یک رخے رویے کے خلاف خود ممتاز نقاد شمیم احمد کو اپنی کتاب ۲ + ۲ = ۵ میں بہت کچھ لکھنا پڑا۔ "ماورا" والے راشد اور میراجی کی شاعری بجا طور پر انہیں صرف کسری انسان کی نمائندہ نظر آئی اور انہوں نے سلیم احمد کی کلیہ بازی کو ہدفِ تنقید بناتے ہوئے لکھا: "افسوس فرائیڈ اسکول میں لڑکیاں انعام دینے کا دستور نہیں ورنہ شاید سلیم احمد میراجی کو ایک لڑکی ضرور دلا دیتے اور وہ بیچاری کم از کم ان کی پتلون کی جیب کا استر ضرور سی دیتی ـــــ میں نے بعض معتبر راویوں سے سنا ہے جن میں عزیز ہاشمی جیسے سلیم احمد کے ثقہ راوی بھی شامل ہیں کہ انہوں نے راشد اور میرا جی کی شاعری میں خدا، انسان، کائنات کے رشتے تلاش کیے ہیں۔ نہیں سلیم احمد صاحب یہ لوگ بالکل بے خطا ہیں۔ انہیں کانٹوں پر نہ گھسیٹیے۔ ویسے بھی یہ رشتے آپ کے مضمون میں نظر سے اوجھل رہے ہیں ـــــ اصل رشتہ تو صرف جنس کا ہے"۔

جنس کی طرف ـــــ سلیم احمد کا یہی شدید میلان انہیں "ماورا" سے ایسی نظمیں ڈھونڈ لانے پر بار بار اکساتا ہے جن میں "روحانی خول میں چھپی ہوئی عورت پہلی بار ایک گہرا سانس بھر کر آہستہ آہستہ آنکھیں کھول دیتی ہے"۔ اور گویا شاعر کی اس ترغیب "رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت" کو قبول کرتے ہوئے "زندگی کی لذتوں سے سینہ بھرنے" پر آمادہ ہو جاتی ہے۔ سلیم احمد میراجی اور راشد کی جنسی اور جبلی شاعری سے کس درجہ متاثر تھے۔ اس کا ایک ثبوت تو "نئی نظم اور پورا آدمی" ہی سے مل جاتا ہے لیکن اس کا ایک بڑا ثبوت خود ان کی شاعری کی ایک حصہ بھی ہے جو سر دست میرا موضوع نہیں لیکن جس کا دائرہ بیاض (۱۹۶۶ء) سے لے کر اکائی (۱۹۸۲ء) تک پھیلا ملتا ہے۔ سلیم احمد راشد کی نظم "طلسم جاوداں" کے بڑے مداح تھے۔ اس کا اظہار "نئی نظم اور پورا آدمی" میں تو ہونا ہی ہے۔ لیکن انہوں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنی ابتدائی اور متوسط دور کی شاعری میں بھی راشد کی اس طرز کی نظموں سے شدید اثر قبول کیا۔ مثال کے طور پر "طلسم جاوداں" کے مصرعے "رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت" اور "ایک دن یہ تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا" ذہن میں رکھ کر بیاض کی غزل کا ایک شعر پڑھیے، میرے موقف کی صداقت واضح ہو جائے گی۔ سلیم کا شعر ہے:

سے میں، تم، یہ رات، ہائے کوئی جا دواں نہیں
جلدی سلیم پیار کرو، لفظ مت گنواؤ

جنس، جسم اور جسمانیات کو حیاتِ انسانی کا مرکز قرار دینے ہی کا نتیجہ ہے کہ سلیم احمد کی کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" کے تمام مضامین اسی تصوّر کے گرد گھومتے ہیں اور سلیم احمد کی بعد کی ساری تصانیف فی الحقیقت ان کی اسی کتاب کے بطن سے پھوٹتی ہیں۔ جنس اور جسمانیات کے باب میں جو رویہ سلیم احمد نے "نئی نظم اور پورا آدمی" میں اپنایا وہی کم و بیش آخر تک قائم رہا۔ یہ نظریہ سلیم نے، جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے فرائیڈ سے شدید تاثر پذیری کے باعث اپنایا اور اسی ضمن میں فرائیڈ کے نظریہ تحلیل نفسی کے ذریعے ادبا اور شعرا کے کلام اور ان کی ذات و شخصیت کا تجزیہ کیا۔ اس تجزیہ کاری میں سلیم احمد نے کہیں کہیں ترکمال کی نکتہ آفرینی کی اور کہیں کہیں ٹھوکریں بھی کھائیں۔ ٹرلنگ نے اپنے مضمون "فرائیڈ اینڈ لٹریچر" میں جہاں فرائیڈ کے نظریہ تحلیل نفسی کی افادیت کا کھل کر اعتراف کیا ہے وہیں محض اسی نظریے کا ہو رہنے کے خدشات بھی ظاہر کیے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اسیری کسی شے کی بھی ہو، اچھی نہیں ہوتی۔ ٹرلنگ لکھتا ہے:

"The literary critic or biographer who makes use of the Freudian theory is no less threatened by the dangers of theoretical systematization than he was in the early days."

سلیم احمد کی یہی نظریہ سازی جہاں ان کی قوت بنتی ہے وہیں یہ ان کی سب سے بڑی کمزوری بھی ہے۔ ارسطو نے کس قدر درست کہا تھا کہ تعمیم تخصیص سے آزاد ہو جائے تو اصول سازی خطرناک چیز بن جاتی ہے۔ اس ضمن میں سلیم احمد کا طریق کار اکثر مجھے استخراجی نظر آتا ہے۔ استقرائی نہیں۔ لگتا ہے کہ وہ بعض اوقات کلیہ پہلے مرتب کرتے ہیں اور اس کے اطلاقات کی فکر بعد میں کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے معمول (ادیب یا شاعر) کے یہاں سے ایسے عناصر کا انتخاب کر لیتے ہیں جو ان کے "کلیے" کی تصدیق کر سکیں اور ایسے عناصر سے عمداً یا غیر شعوری طور پر اعتنا نہیں کرتے جو ان کے نظریے سے مطابقت نہیں رکھتے یہیں آ کر ان کی تنقید میں ناہمواری اور یک رخا پن پیدا ہو جاتا ہے۔

سلیم احمد کی تنقید نگاری نے اگرچہ فرائیڈ کی تحلیل نفسی کا سب سے زیادہ اثر قبول کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ انہوں نے۔ ایڈلر، ژونگ اور اوسپنسکی سے بھی خاصے اثرات قبول کیے ہیں، خصوصاً ان کی کتاب "محمد حسن عسکری آدمی یا انسان" کے تو سارے مباحث ہی اوسپنسکی کے شخصیت

اور جوہر کے تصور کے گرد گھومتے ہیں ان مباحث کا ذکر پچھلے صفحات میں تفصیل سے ہو چکا ہے۔

چونکہ فرائیڈ سے سلیم احمد کی تاثر پذیری کے شواہد صفحات گزشتہ میں تفصیل سے پیش کیے جا چکے ہیں اس لیے یہاں ایڈلر اور اس کے نظریۂ تلافی سے سلیم احمد کی تاثر پذیری کا مختصراً ذکر کیا جاتا ہے سلیم احمد نے ایڈلر کے نظریۂ مذکور کا اثر قبول کرتے ہوئے اس کا اطلاق غالب اور اقبال کی شخصیت پر کیا ہے۔ ایڈلر سے ان کی تاثر پذیری کو انہی کے ایک جملے میں یوں ادا کیا جاسکتا ہے کہ سچی قوت ہمیشہ کمزوری کے باطن سے پیدا ہوتی ہے۔ "غالب کون" میں سلیم احمد غالب کی زندگی کی نارسائیوں، ناامیدیوں شکستوں ناکامیوں اور حسرتوں اور اسی طرح کے دیگر ذاتی صدموں اور تجربوں کا ذکر کرتے ہیں اور انہیں داد دیتے ہیں کہ یہی شکستیں اور نارسائیاں غالب کو آفاقی نتائج تک پہنچاتی ہیں، چنانچہ اس صورت حال کی مزید توضیح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں: ذاتی شکستوں سے غالب آفاقی نتائج تک پہنچ جاتا ہے۔ اس نے ذاتی سطح پر شکایت کی تھی کہ "مضمحل ہو گئے قویٰ غالب" مگر آفاقی سطح پر یہ کچھ اور ہو جاتا ہے:

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہرِ گردوں ہے چراغِ رہگذارِ باد یاں

اب غالب مضمحل نہیں ہوا سورج مضمحل ہو گیا۔ آفرینش مضمحل ہو گئی، کائنات مضمحل ہو گئی ہے اور یہ سب "چراغِ رہگذارِ باد" ہیں۔"

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالب کی ذاتی اور جسمانی کمزوریوں کے بطن سے وہ قوت پھوٹی جس کے باعث اب وہ خارج میں وہ کچھ دیکھنے لگے جو اصلاً ان کی اپنی شناخت بن گیا تھا اور یوں خارج میں پھیلی ہوئی زوال آمادگی سے ان کی ذاتی کمزوری کی تلافی ہو گئی۔ سلیم کے خیال میں ان کمزوریوں سے غالب کے ہاں جو احساس کمتری پیدا ہوتا ہے وہی احساس برتری کی صورت میں ظاہر ہو کر ان کی تسکین و تقویت کا باعث بنتا ہے۔ چنانچہ "غالب کون" ہی میں آگے چل کر ایک جگہ لکھتے ہیں: "غالب کا احساس کمتری بیشتر اظہارِ برتری کی شکل اختیار کرتا ہے۔ وہ دعویٰ کرتا ہے کہ وہ دنیائے عام میں مرنا بھی پسند نہیں کرتا مگر دراصل وہ آدمیوں سے ڈرتا ہے۔ ایک سطح پر یہ دلی کے عام لوگ ہیں، دوسری سطح پر شعرائے دلی، تیسری سطح پر اہل قلعہ جو ذوق کو مانتے ہیں اور چوتھی سطح پر کل نوعِ انسانی۔" سلیم احمد نے اس مسئلہ کا غالب کے اسلوب سے ارتباط کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کا احساس کمتری جب ان کے اسلوب شعر میں ظاہر ہوتا ہے تو جناتی زبان کی صورت میں، ایک بزرگ پن کے ساتھ۔ سلیم احمد کے خیال میں غالب کی فارسیت زدہ اسلوب بھی ان کے احساس کمتری کی پیداوار ہے۔ وہ لوگوں سے خائف ہیں

اس لیے خود کو ان سے مختلف ظاہر کرنے کے لیے ان کے اور اپنے درمیان مغلق اور نامانوس اسلوب کی ایک دیوار بزرگ چن لینا چاہتے ہیں۔

سلیم احمد اس نظریۂ احساس کمتری کے سحر سے آخر عمر تک نہ نکل سکے چنانچہ "اقبال ایک شاعر" (۱۹۷۸ء) میں بھی انہوں نے اقبال کی تمام تر قوت، کوشش، استارہ جوئی، آفتاب گیری اور جہد و جہاد کو ان کی کمزوریوں کے بطن سے پھوٹتے دکھایا ہے۔ مصیبت یہ ہے کہ اگر انسان کے ہر اعلیٰ فعل اور عمل کے باطن میں احساس کمتری ہی کی کارفرمائی کو درست مان لیا جائے تو ایسی صورت میں یہ افعال خود غرضی ہی کی ایک مقلوب صورت بن کر رہ جاتے ہیں اور ایسی صورت میں کسی بھی روحانی اور مابعد الطبیعیاتی نظام نامے سے جذبہ افروزی اور اخذ حکمت کے کوئی معنی نہیں رہ جاتے۔ تحلیل نفسی کی یہی سب سے بڑی ٹھوکر ہے کہ نفسیاتی نقاد عالم نفس سے اوپر اٹھنے کی کوشش نہیں کرتا اور اگر کرتا بھی ہے تو ادھورے اور نیم دلانہ انداز میں۔ مجھے تو احساس کمتری کا یہ نظریہ جو مقلوب صورت میں احساس برتری کی شکل میں اپنا ظہور کرتا ہے ایک سطح پر حیاتیاتی جبریت کا آئینہ دار لگتا ہے۔ اقبال پر اس نظریے کا اطلاق سلیم احمد سے پہلے خواجہ منظور حسین وغیرہ کر چکے ہیں۔ سلیم احمد بھی اسی نظریے کے موید ہیں اور اس کے اطلاقات کا سلسلہ "اقبال ایک شاعر" کے علاوہ "ادھوری جدیدیت" تک پھیلا ہوا ہے۔

"اقبال ایک شاعر" میں انہوں نے غالب ہی کی طرح اقبال کی زندگی کی ناکامیوں کی بھی ایک فہرست مرتب کی ہے۔ مثلاً یہ کہ پیشے کے اعتبار سے اقبال ناکام آدمی تھے۔ وہ عملی آدمی نہیں تھے۔ ان کی ازدواجی زندگی پیچ در پیچ الجھنوں کا شکار رہی۔ اولاد کا سکھ بھی انہیں نہ مل سکا۔ انہیں ایک بیٹے کو عاق کر دینا پڑا اور ان کی صحت بھی اکثر خراب رہی وغیرہ۔ چنانچہ ان ناکامیوں، نارسائیوں، کمزوریوں اور عینیت پرستی کے بطن سے وہ شے پیدا ہوئی جسے پیکار کا نام دیا جا سکتا ہے۔ سلیم احمد لکھتے ہیں: ہم اگر اس بات کو گہرائی میں جا کر دیکھیں تو ان کی رزم گاہ حیات میں جو جنگ برپا ہے اس کا تعلق اسی بات سے ہے وہ اپنی "بے عملی" کے خلاف لڑنا چاہتے ہیں۔ انہیں بے عمل کس نے بنایا؟ شاید ان کی شاعرانہ فطرت نے شاید اس بات نے کہ وہ شاعرانہ مزاج رکھتے تھے۔ شاید اس بات نے کہ بچپن میں ان کے اندر تصوف کے اثرات سرایت کر گئے تھے۔ اقبال اپنے نفس باطن کی گہرائیوں میں اسی طرح سوچتے ہیں اور ہر اس چیز سے لڑنا چاہتے ہیں جو انہیں ایسا بنانے کی ذمہ دار ہے...... اقبال نے اپنے اندر جو کمزوری دریافت کی ہے اس کی تعمیم کرتے ہیں...... اقبال اپنی قوم کی ناکامی کے اسباب کو اپنے ذاتی تجربے کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ اقبال ہی کی طرح اقبال کی قوم بھی اپنی بے عملی کی وجہ سے ناکام ہوئی ہے اور

بے عملی کے اسباب ہیں جو اقبال اپنے اندر دریافت کر چکے ہیں ـــــ شاعری، فلسفہ، تصوف..... اقبال کی شاعری اپنی عظیم معروضیت کے باوجود ایک شخصی اعتراف ہی کی حیثیت رکھتی ہے۔"

سلیم احمد اقبال کی اس نام نہاد "ناکامی" کا ذکر "اقبال ایک شاعر" کے ایک اور مضمون "اقبال اور صدائے کن فیکون" میں بھی کرتے ہیں اور کم و بیش ایسے ہی پیرائے میں جیسا کہ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہے، یہاں بھی ان کا موقف یہی ہے کہ اقبال کی ساری بے چینی ان کی زندگی کی ناکامی سے پیدا ہوئی ہے (اقبال پہ سلیم احمد کے ایسے ہی بیانات کا جائزہ ابھی آگے آتا ہے)

رہا سلیم احمد کا ژونگ سے متاثر ہونے کا مسئلہ تو سلیم احمد ژونگ سے براہِ راست نہیں بلکہ عسکری صاحب کے توسط سے متاثر نظر آتے ہیں۔ وہ ژونگ کی اصطلاحات Container اور Contained کے حوالے سے میر پر عسکری کے مضمون کے مباحث کا اعادہ کرتے ہیں۔ وہ ژونگ کی ان اصطلاحات اور ان کی معنویت کو عسکری کی تشریحات کی روشنی میں قبول کرتے ہیں اس لیے گویا وہ ژونگ سے بھی ایک درجے میں متاثر ہوئے لیکن انہوں نے جس طرح اور جس درجے میں فرائیڈ اوسپنسکی کے اثرات قبول کیے ہیں، کسی دوسرے ماہر نفسیات سے اس قدر قبول نہیں کیے

جہاں تک فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور لاشعور کی دریافت کا تعلق ہے واقعہ یہ ہے کہ خود اس کی تحلیل نفسی کا طریق کار ایک درجے میں اس کے پیشرو شعرا اور فلاسفہ سے ماخوذ تھا چنانچہ جب اس کی ستر سالہ برس گانٹھ کے موقع پر اسے "لاشعور کے دریافت کنندہ" کا خطاب دیا گیا تو اس نے خطاب دہندہ سے اختلاف کرتے ہوئے کہا تھا کہ مجھ سے پہلے شعرا اور فلسفی لاشعور دریافت کر چکے ہیں۔ میں نے تو اس کے لیے محض ایک سائنسی طریق کار وضع کیا ہے اور بس۔ واقعہ یہ ہے کہ فرائیڈ نے لاشعور اور تحلیل نفسی کو ایک سائنس کا درجہ دینے میں اہم کردار ادا کیا ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ نفس انسانی کی گوناگوں اور تہ در تہ حالتوں کو ماپنے اور جانچنے کے لیے یہ پیمانہ ہرگز کفایت نہیں کرتا۔ ویسے فرائیڈ کو اس پیمانے کے ہمہ گیر ہونے کا دعویٰ بھی نہیں تھا۔ ٹریلنگ نے بالکل درست لکھا ہے کہ اس کا تصورِ ادب ناقص تھا۔ فرائیڈ کی تحلیل نفسی کے اس ناقص پیمانے کے خلاف ردعمل ظاہر کرنے والوں میں خود اس کے شاگردوں اور معاصرین مثلاً ایڈلر، ژونگ اور ایرخ فرام وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ خود رینے گینوں (شیخ عبدالواحد یحییٰ) نے جن سے سلیم احمد عسکری ہی کی طرح بیحد متاثر تھے اپنی کتاب *Reign of Quantity* میں ایک باب "تحلیل نفسی کی کارستانیاں" کے عنوان سے قائم کیا ہے۔ روایتی فکر کے حامل ایک اور دانشور Whitall N. Perry نے

بھی بہت ٹھوس بنیادوں پر تحلیل نفسی کی نارسائیوں کو بے نقاب کیا ہے۔ اس ضمن میں خود اہم ماہرینِ نفسیات میں ایلین ڈبلیو واٹس، کولن ولسن اور ڈاکٹر رضا آراستہ وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ اس باب میں رینے گینوں نے اپنے مذکورہ مضمون میں ایک بڑی بنیادی بات کہی ہے۔ ان کے خیال میں تحلیل نفسی کے تعلق میں ایک اور بات قابلِ غور ہے اور وہ یہ کہ ماہرینِ نفسیات فریبِ نظر میں مبتلا ہو کر عالمِ نفس کی ایسی حالتوں کو جو اصلاً زیادہ اسفل ہیں گہری اور عمیق حالتوں سے تعبیر کرتے ہیں۔ کیا یہ اس بات کی علامت نہیں کہ یہ لوگ روحانیت سے متصادم ہیں جو درحقیقت واحد عمیق صداقت ہے کیونکہ صرف یہی اصل الاصول سے منسلک ہے اور وجود کے مرکز سے تعلق رکھتی ہے نتیجہ یہ ہے کہ چونکہ نفسیات کا دائرہ کار جہت صعود کی جانب ہرگز نہیں پھیلتا اس لیے وہ شعور برتر Super conscious کی معنویت سے ناواقفِ محض اور الگ تھلگ رہتی ہے اور جب کبھی اس کی مڈبھیڑ شعور برتر یا اس سے متعلق کسی شے سے ہوتی ہے تو وہ اسے تحت الشعور میں ضم کرنے اور اس سے منسلک کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ گینوں کے خیال میں عہد جدید میں نفسیات کا رول اصلاً ایک روایت دشمن حریف کا رول ہے اور اس ضمن میں اس کا طریقِ کار مضحکہ خیز اور بچگانہ ہے۔

تحلیل نفسی کے طریق کار میں جزوی صداقتوں کی موجودگی سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن اس کی نارسائیاں اور قطری اور ناگریز کمزوریاں بھی نظر سے اوجھل نہیں رہنی چاہئیں۔ ڈاکٹر رضا آراستہ کے خیال میں اگرچہ فرائیڈ، مارکس اور ڈارون وغیرہ کی "دریافتوں" نے مربوط نظریہ انسان کی تشکیل میں مدد دی ہے لیکن ان کی جزوی صداقتوں نے انہیں کامل صداقت کے حریم میں داخل نہیں ہونے دیا رضا آراستہ کا موقف یہ ہے کہ فرائیڈ نے تحلیل نفسی کے ذریعے یقیناً قابلِ قدر کارنامہ انجام دیا لیکن وہ یہ احساس کرنے میں ناکام رہا کہ ماضی کے ناپسندیدہ تجربات کا شعور ضروری نہیں کہ فرد کو ایک نئی زندگی کی تخلیق پہ آمادہ کر سکے۔ مزید برآں چونکہ وہ فزیشن تھا، انسانی تقدیر کے باب میں سچی بصیرت کم رکھتا تھا، اور فرد کے علاج نفسی میں اس کے رول کا شعور نہیں رکھتا تھا اس لیے وہ افراد کو ان کے مستقبل کے منصوبوں کے حوالے سے بلکہ آنے والی نسل کی خوشیوں کے باب میں بھی صحت مند کرنے میں ناکام رہا۔

تحلیل نفسی کی اسی کم نظری اور محدودیت کے خلاف ایرخ فرام اور فرینکل وغیرہ نے ایک نئی تحلیل نفسی کی نیو رکھنے کی کوشش کی جسے Transcendental Psychoanalysis کا نام دیا جاتا ہے۔ فرینکل نے اپنے روزانہ کے ذاتی تجربات اور کلینیکل مشاہدات کے نتیجے میں یہ

دریافت کیا کہ فرائیڈ کا اصول ارادۂ لذت Will to pleasure اور ایڈلر کا اصول ارادۂ قوت Will to power انسان کی مشکل صورتِ حال کے غیر موزوں جواب ہیں جبکہ اس کے نزدیک انسانی وجود کا اصل جوہر اصول ارادۂ معنویت آفرینی ہے ـــــ فرینکل نے رضا آراستہ کے خیال میں، تحلیل نفسی کے طریقہ ہائے کار کو انسانی عروج وافزائش کی دوسری سطح ـــــ یعنی ثقافتی سطح ـــــ سے مربوط کر دیا۔ ایرخ فرام اور دیگر ماہرین علم النفس کی طرح فرینکل کا دعویٰ یہ ہے کہ زندگی کی معنویت کے گہرے پہلو جنس کی تسکین کے بطن سے نہیں پھوٹتے بلکہ معمول کے تصادم اور موجودیاتی یاسیت سے پھوٹتے ہیں۔

رضا آراستہ نے صرف فرائیڈ، ژونگ، ایڈلر وغیرہ ہی کے افکار سے اعتنا نہیں کیا بلکہ ان کے محدود تحلیل نفسی نظریات سے آگے بڑھ کر مربوط اور متوازن انسان کی تلاش میں رومی اور غزالی وغیرہ کے نفسی نظریات کی جانب بھی بھرپور توجہ دی ہے۔ علاوہ ازیں فرائیڈ اور ژونگ وغیرہ کے بعد کے ان ماہرین علم النفس کو بھی تجرباتی سان پر کسا ہے جنہوں نے اول الذکر حضرات سے کہیں زیادہ وسعت نظر کا ثبوت دے کر انسان کو جنس محض کی سطح سے اوپر اٹھانے میں بنیادی کردار ادا کیا۔ رضا آراستہ لکھتے ہیں: "خوش قسمتی سے حال کے سالوں میں تحلیل نفسی کے بعض ماہروں اور معالجوں نے جن میں ایک ایس سلیوان، کیرن ہارنے، ایرخ فرام، وکٹر فرینکل، آرتھر گرہام اور ہیرلڈ کلیمان شامل ہیں نے انکشاف کیا ہے کہ انسان کے باب میں فرائیڈ کے محدود خیالات کا باعث اس کا مخصوص عہد تھا۔ ممکن ہے اگر فرائیڈ آج زندہ ہوتا تو وہ کٹر فرائیڈین نہ ہوتا۔ ایرخ فرام نے فرائیڈ کی اساس فکر کا تنقیدی جائزہ لے کر ایک اہم خدمت انجام دی ہے اور انسان کے فطرت سے تعلق اور اپنے بھائی بندوں سے ربط ضبط کے نظریات کو دوبارہ مرتب اور متعارف کیا ہے۔"

"فرینکل نے لوگو تھیریپی کے دبستان کے قیام سے فرائیڈ کے تصور حقیقت کی توسیع کی ہے اور علاج میں "اقدار" اور "نصب العین" کی اہمیت واضح کی ہے .... جبکہ سلوزرکی اور واٹس جیسے لوگوں نے مغرب کو مشرقی دانش سے روشناس کرایا ہے .... اسی طرح کیرن ہارنے انسان اور معاشرے میں پائی جانے والی نئی لاشعوری قوتوں کے وجود کے انکشافات سے تحلیل نفسی کی سطح سے اوپر اٹھ گیا ہے۔" رضا آراستہ: "بالغ شخصیت میں حقی ارتباط نو"، صد ۲، ۳، ۴، ۲

مندرجہ بالا معروضات کو تفصیل سے پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ یہ واضح کیا جا سکے کہ تحلیل نفسی کی فرائیڈین تعبیرات سے علم نفسیات کس قدر آگے نکل چکا ہے اور جنس اور جنسیات کو انسانی زندگی

کا محور و مرکز قرار دینے سے جو نتائج فکر مرتب ہوتے ہیں وہ کتنے محدود اور کم معنی ہوتے ہیں۔ سلیم احمد نے "نئی نظم اور پورا آدمی" میں راشد، میراجی اور مجاز وغیرہ کی انفرادی الجھنوں کو جس طرح پورے انسانی معاشرے سے مربوط کر دیا ہے۔ اس سے اردو تنقید اگرچہ ایک نئے اور وسیع طریق کار سے تو ضرور واقف ہوئی لیکن اس کا نقصان یہ ہوا کہ اس میں وہ گہرائی اور کلیت پیدا نہ ہو سکی جو پورے وجود انسانی کا احاطہ کرتی ہے اور جس کا ایک بڑا ثبوت ہمیں رضا آراستہ کی تصنیف "Final Integration in Adult Personality." میں ملتا ہے۔

"نئی نظم اور پورا آدمی" میں انسانی باطن کا پیکار، شکست و ریخت، ٹوٹ پھوٹ سب کچھ نظر آتی ہے۔ اس میں انسانی وجود کو اس موجودیاتی کرب سے گزرتے بھی دکھایا گیا ہے اور رومانی آدمی کے لیے عظیم آدمی بننے کے لیے کرب کی برداشت کی شرط بھی لگائی گئی ہے لیکن وہ مجاز ہو یا میراجی راشد ہو یا ضیا جالندھری۔ اصلاً ان میں سے کوئی بھی ایک نومربوط Reintegrated شخصیت کے طور پر اُبھر کر ظہور کرتا دکھائی نہیں دیتا۔ سلیم احمد کے یہ سارے آدمی اپنے کربِ نفس ہی کی دلدل میں پھنس کر رہ جاتے ہیں اور اگر کوئی اس کرب سے سر اٹھا کر اس رومانوی دلدل سے نکل کر اپنے ذاتی درد کو کائنات کا درد بنانے کی کوشش کرتا بھی ہے تو درد کی یہ مقلوب صورت سلیم احمد صاحب کو پسند نہیں آتی۔ فیض پر ان کا بڑا اعتراض یہی تو ہے کہ ان کی مجازی محبت نے انہیں غریبوں سے محبت تک کیوں پہنچا دیا ہے۔ ان کے خیال میں محبت اور جذبے کی یہ ساری مقلوب صورتیں رومانی انسان پرستی، رومانی انقلابیت اور رومانی ایثار کے زمرے میں شمار ہوتی ہیں حالانکہ اصلاً یہ ایڈلر کے نظریۂ تلافی ہی کی مقلوب صورتیں ہیں جس کے ماننے والے خود سلیم احمد بھی ہیں۔

"نئی نظم اور پورا آدمی" میں سلیم احمد نے فرد کی محدود زندگی کے مقابلے میں وسیع تر شکلوں کو بھی اجمالاً پیش کیا ہے۔ فرد بحیثیت فرد اس کا پہلا تعین ہے۔ فرد بحیثیت نوع، فرد بحیثیت کائنات اور فرد بحیثیت ماورائے کائنات کے اس کے بعد کے وسیع تر تعینات ہیں۔ وہ عشق کو ایک ایسی قوت قرار دیتے ہیں جو انسان کو فرد کی محدود زندگی سے نکال کر اسے زندگی کے ایک وسیع تر دائرے میں داخل کرتی ہے اس دائرہ کا پہلا تعین یہ ہے کہ انسان بحیثیت نوع کے زندہ رہے۔ ظاہر ہے اس کے لیے ضروری ہے کہ فرد افلاطونی اور رومانوی محبت سے الگ ہو کر جنسی اور جبلی محبت کو اپنائے تاکہ نسلِ انسانی اپنا تسلسل برقرار رکھ سکے۔ سلیم احمد کے اس موقف سے کسی کو انکار نہیں لیکن ظاہر ہے کہ خود سلیم احمد نے اسے زندگی کے دائرے کا پہلا تعین کہا ہے۔ افسوس یہ ہے کہ سلیم احمد اپنی بیشتر

تحریروں میں اس پہلے تعین سے آگے نہ بڑھ سکے۔ اس پہلے تعین نے ان پر اس قدر غلبہ حاصل کیا کہ وہ بعض اوقات اپنے اطلاقات میں بعض لکھنے والوں سے ناانصافی کے مرتکب بھی ہوئے۔ مثلاً انہیں اختر شیرانی اور ان کی محبوبہ دونوں پر اعتراض ہے کہ یہ محض اوپر کے دھڑ کی باتیں کرتے ہیں اور جنسی تعلق یا نکاح کو ایک کارِ فضول سمجھتے ہیں کہ ان سے بچوں کا فحش ترانہ پیدا ہوتا ہے۔ اب واقعہ یہ ہے کہ اختر کے یہاں جہاں بیشتر افلاطونی محبت کے اظہارات ملتے ہیں وہیں ان کی شاعری میں نچلے دھڑ کی پکار بھی رمز و ایما کے پردے میں سنی جا سکتی ہے لیکن چونکہ سلیم احمد نے اختر شیرانی اور ان کی نسل کے بعض دیگر شعرا کے باب میں ایک کلیہ قائم کر لیا۔ اس لیے اس کلیے کی صداقت کو ثابت کرنے کے لیے انہوں نے اختر اور ان کی نسل کے شعرا کے محض اسی قدر کلام سے اعتنا کیا جو ان کے کلیے کی تصدیق کر سکے۔ اور باقی کو در خورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ یہیں آ کے سلیم احمد کی تنقید ٹھوکر کھاتی ہے۔ سلیم کی تنقید کا یہ یک رخا پن صرف "نئی نظم اور پورا آدمی" تک محدود نہیں بلکہ "ادھوری جدیدیت"، "غالب کون" اور "اقبال ایک شاعر" تک میں اس کے متعدد شواہد تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

سلیم احمد کو اختر شیرانی پر یہ اعتراض ہے کہ نکاح ان کی شریعت میں شعریت کا خون ہے کہ اس سے "بچوں کا فحش ترانہ" پیدا ہوتا ہے۔ یہ محض ایک جزوی صداقت ہے اور اختر کے کلام کو اس کی کلیت میں نہ پڑھنے کا نتیجہ ہے یا پھر اس کو شعوری طور پر نظر انداز کر دینے کا۔ اختر شیرانی کی "نغمۂ حرم" میں "ماں"، "عورت"، "مامتا" اور پہلا خط (ایک بیوی کی طرف سے شوہر کے نام) اور ان کے آخری شعری مجموعے "شہروز" میں "ننھا مہمان" نامی نظمیں اس حقیقت کا ناقابلِ تردید ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ اختر امومت کو کس قدر اہمیت دیتے ہیں اور اس کا کس قدر احترام کرتے ہیں۔ وہ ماں کی محبت کی ابتدا اور انتہا قرار دیتے ہیں۔ "مامتا" کے یہ چند شعر دیکھیے اور اندازہ لگائیے کہ اختر نے کس قدر ڈوب کر مامتا کے جذبات کی سچی عکاسی کی ہے۔ کیا ان جذبات کا سچا اظہار کرنے والا نکاح سے اتنا ہی بیزار ہے جتنا سلیم احمد اسے ثابت کر رہے ہیں:

جو نو نہال زیبِ آغوش مدعا ہے
اک پاک راز بن کر سینے میں رہ چکا ہے
اب بھی مگر یہ عالم اک ماں کے پیار کا ہے
گویا وہ ساز اس کے دل ہی میں سو رہا ہے

دیوانہ وار اس کے گالوں کو چومتی ہے

آنکھوں کو چومتی ہے، بالوں کو چومتی ہے

اسی طرح "نغمۂ حرم" ہی میں موجود ان کی نظم "عورت" کے چند شعر دیکھئے جس میں شاعر نے عورت کے مختلف روپ نہایت خوبصورتی اور جامعیت سے بیان کیے ہیں اور عورت کی سماجی اور تہذیبی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے:

کہیں معصوم طفلی اس کے نغموں سے بہلتی ہے

کہیں بے خود جوانی اس کے نوش لب سے پلتی ہے

کہیں مجبور پیری اس کی باتوں سے سنبھلتی ہے

کہیں آرام سے جاں اس کے قدموں پر نکلتی ہے

نہیں ہے کبریا لیکن یہ شانِ کبریائی ہے

ہماری ساری پیاری عمر پر اس کی خدائی ہے

اسی طرح اختر کی نظم "ننھا مہمان" بھی قابلِ توجہ ہے جس میں شاعر اپنے نومولود بیٹے کو گلِ معصوم اور طائرِ قدسی اداکہہ کر اس سے اپنی اٹوٹ محبت کا اظہار کرتا ہے اور اسے "دو دلوں کی التجا کے ثمر" سے تعبیر کرتا ہے۔ کیا ایسا شخص واقعی تمدن دشمن ثابت کہا جا سکتا ہے: اختر اپنے بیٹے سے خطاب کرتے ہوئے کہتے ہیں:

انجمستانِ لطافت کا تو زندہ خواب ہے

یا سپہرِ حسن کا سیارۂ شاداب ہے

دو دلوں کی التجا تعمیر ہو کر آ گئی،

دو نگاہوں کی بہی تصویر ہو کر آ گئی!

سلیم احمد کو اختر اور ان کی محبوبہ پر اعتراض ہے کہ ان کے نچلے دھڑ غائب ہیں لیکن اختر کے کلام میں ایسے اشعار بھی ضرور مل جاتے ہیں جن کے رمز و ایما کے پردے میں اختر بہت کچھ کہہ جاتے ہیں اور جن سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ان کا عشق اگر ایک ارفع درجے میں افلاطونی اور معصوم ہے تو کمتر اور سلیم احمد کے خیال میں اہم تر درجے میں عشق ہوسناک بھی ہے۔ "طیورِ آوارہ" کے ذیل کے چند شعر دیکھئے جن میں "ہوسِ گل بدناں" اور "رنگینِ حنا" کی ترکیب اور استعارے بہت کچھ بتاتے ہیں:

دل میں اب تک ہوس گل بدناں باقی ہے
مٹ گئی عمرِ جواں عشق جواں باقی ہے

بہت رنگینیاں ہیں یوں تو مہندی باغ میں لیکن
فرید آباد کی "رنگیں حنا" کچھ اور کہتی ہے

نیز اختر کے یہ شعر کس قدر ایماء طراز Suggestive ہیں۔ یہ اشعار ان کے مجموعے "لالۂ طور" سے لیے گئے ہیں:

وہ راتیں جب محبت کے فسانے جاگ اٹھتے تھے
رباب دل کے خوابیدہ ترانے جاگ اٹھتے تھے

سکوں سوتا تھا جب بے تابیاں ہشیار ہوتی تھیں
وہ راتیں جن میں دل کی دھڑکنیں بیدار ہوتی تھیں

پھر جو شخص ذیل کا ایسا شعر کہہ سکتا ہو کیا اس کے یہاں نچلے دھڑ کی غیر موجودگی کا اعلان نا انصافی نہیں:

شراب رنگ و بو ایسی برستی ہے نظاروں سے
لپٹ جاتا ہوں جوشِ بے خودی میں شاخساروں سے

"لالۂ طور" ہی میں موجود اختر کی نظم "نغمۂ بہار" ان کی سرمستی اور سرشاری کی ایک قوی برہان ہے اور اس میں ایسے اشعار بھی موجود ہیں جو ان کے جنسی عشق کے کھلے شواہد فراہم کرتے ہیں اور ان کے محبوب کے نچلے دھڑ کی گواہی بھی مہیا کرتے ہیں:

مرمریں سینے ہوں گلہائے شفق گوں سے عیاں
ارغواں زار میں روشن سمنستاں کر دیں
کبھی اس بت کا گلِ عارضِ رنگیں چھو لیں
کبھی اُس شوخ کی زلفوں کو پریشاں کر دیں
مائل بندہ نوازی ہوں گل اندام ایسے
کہ خدائی میں خدائی کو بھی آساں کر دیں

مریم تو بہ گر اس بزم میں آنا چاہے

خیر مقدم کے لیے وا درِ عصیاں کر دیں

اختر کی ایک اور نظم کا ایک بند بلا تبصرہ پیش کیا جاتا ہے۔ اتنا کہہ سکتا ہوں کہ راشد کی نظم "طلسمِ جاوداں" جس کے سلیم احمد بے حد مداح ہیں اصلاً اختر کی اسی نظم سے پھوٹی ہے۔ نظم کا ایک اقتباس یوں ہے:

گنوا نہ سوگ میں اپنے شباب کی راتیں

نہ ہاتھ آئیں گی پھر ماہتاب کی راتیں

یہ نکہتوں کا ہجوم اور یہ خواب کی راتیں

فضا پہ خواب کی مانند چھا بھی جا سلمیٰ

بہار بیتنے والی ہے آ بھی جا سلمیٰ

عسکری کے "تتبع میں سلیم احمد بھی عامۃ الناس کی جانب اس لیے میلان رکھتے ہیں کہ ان کے یہاں شخصیت کی بجائے جوہر کا غلبہ ہوتا ہے۔ اور سینکی شخصیت کے علی الرغم جوہر کو جو اہمیت دیتا ہے اس کا ذکر صفحاتِ گزشتہ میں تفصیل سے کیا جا چکا ہے۔ عسکری اور اوسینکی دونوں سے تاثر پذیری کے نتیجے میں سلیم احمد کا موقف یہ تھا کہ کسری انسان کی ساری شکلیں یا تو متوسط طبقے میں ملتی ہیں یا اوپری طبقے میں۔ ان کے خیال میں نچلے طبقے میں کسری آدمی کا کوئی سوال ہی نہیں کیونکہ وہاں آدمی ہمیشہ پورا ہوتا ہے۔ یہ کلیہ بجائے خود قابلِ بحث ہے یہ تو درست ہے کہ نچلے طبقے میں جنس، جسم اور جسمانیات بنیادی اور مرکزی حیثیت رکھتے ہیں اور چونکہ سلیم احمد کا جنسی آدمی ہی ان کی نگاہ میں پورا آدمی ہے اس لیے اس اعتبار سے تو ان کا موقف درست ہے کہ نچلے طبقے میں کسری آدمی نہیں پایا جاتا لیکن چونکہ کلیت کے تصور میں جنس، نفس اور روح سب کا حصہ ہوتا ہے اس لیے اس حوالے سے نچلے طبقے کا آدمی بھی کسری آدمی ہوتا ہے بلکہ کسری ہونے کے علاوہ کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ یہی وہ آدمی ہے جسے گیزے جیسے ممتاز دانشور نے ماس مین کہا ہے اور اس کی کسریت کو نفرت کی نگاہ سے دیکھا ہے۔ تفصیل کے لیے اس کی مختصر سی کتاب The Revolt of Masses ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

اگرچہ نئی نظم اور پورا آدمی سے "اقبال ایک شاعر" تک پہنچتے پہنچتے سلیم احمد کا پورے آدمی کا تصور ایک اہم ارتقائی جست سے روشناس ہوا اور اب ان کا جنسی اور جبلی آدمی قلب و روح کی رفعت سے بھی ہمکنار ہوا اور ایک ارفع تر وحدت میں بھی ڈھلا۔ لیکن چونکہ جنس اور جبلت یعنی جوہر کا عنصر سلیم احمد کے ہاں بہت غالب تھا اس لیے انہوں نے اقبال کے شعری افکار کو بھی ان کے باطن میں تلاش

کرنے کی بجائے ان کی نفسیت محض میں تلاش کیا۔ یہی سبب ہے کہ انہیں کہیں تو جنس سے اقبال کی خوخوگی کی ایسی قیاس آرائی کرنا پڑی اور کہیں ان کے عمل اور حرکت کو ان کی بے عملی اور ناکامی کی ردِ عمل کے طور پر ایک صورتِ مقلوب کے طور پر قیاس کرنا پڑا۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے جس شاعر نے اپنی زندگی میں متعدد سفر کیے ہوں۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے یورپ تک ہو آیا ہو جس سے لندن میں آدابِ سحر گاہی بھی نہ چھوٹے ہوں۔ جس کی دنیا کے متعدد مشاہیر سے مکاتبت اور ملاقات رہی ہو، جس نے پنجاب کی سیاست میں عملاً حصہ لیا ہو جو کشمیر اور کشمیریوں کے حقوق کے لیے باقاعدہ سرگرم عمل رہا ہو، جو انجمنِ حمایتِ اسلام کے لاکھوں کے جلسوں سے خطاب کرتا رہا ہو، جس نے متعدد دفعہ راؤنڈ ٹیبل کانفرنس میں شرکت کی ہو۔ اور جو اپنے ناخن کی پوروں تک دنیائے اسلام کے مسائل سے بالخصوص اور دنیا بھر کے مسائل سے بالعموم آگاہ ہو اور ان پر اپنے تحریری اور تقریری ردِ عمل کا اظہار کرتا ہو، اس کو بے عمل کہنے کے کیا معانی ہوئے! سلیم احمد کے ہاں قیاسات یا مفید مطلب معانی اخذ کرنے کا رجحان ابتدا ہی سے موجود تھا جو ان کی آخری زمانے کی تصانیف تک بھی نظر آتا ہے۔ یہاں اس امر کا اظہار بھی ضروری ہے کہ قیاسات ضروری نہیں کہ ہر صورت میں غیر مفید ہی ہوں بعض اوقات قیاسات کسی شخص یا مسئلے کے ضمن میں ایسی رہنمائی بھی فراہم کر سکتے ہیں جس کے نتیجے بہت سی گتھیاں سلجھ جائیں لیکن یہ طریق کار جب ایک حد سے آگے بڑھ جائے تو اس کے خطرناک نتائج بھی برآمد ہو سکتے ہیں۔ سلیم احمد کے ہاں قیاسات کا یہ معاملہ حدِ اعتدال سے خاصا آگے بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ذیل میں ان کی مختلف عہد کی تحریروں سے ایسی مثالیں پیش کی جاتی ہیں جہاں یا تو انہوں نے اپنے کلیے کی تصدیق کے لیے کسی لکھنے والے کے ہاں سے اپنے مطلب کی مثالیں اخذ کر لیں یا محض ظنیات اور قیاسات سے کام لیا، یا ایسی نظریہ سازی کی جو محض جزوی صداقت کی حامل ہے اور یا پھر اپنے نظریے کی صداقت ثابت کرنے کے لیے بعض ایسی مثالیں پیش کیں جن کی واقعاتی صداقت مشکوک یا غلط تھی۔

"نئی نظم اور پورا آدمی" کے مضمون "غالب اور نیا آدمی" میں سلیم احمد نے اپنے تجسس کو ثابت کرنے کے لیے ایک غلط مثال چنی ہے لکھتے ہیں: "میں نے اپنے ایک معاشقے کے سلسلے میں جب اپنے بزرگوں کو یہ جواب دیا کہ میں فرزند آذر کی سنت پہ چل رہا ہوں یعنی وہی کروں گا جو بحیثیت فرد کے میرا دل چاہے گا تو میری مجبوریہ......"

میں نے اقتباس نامکمل چھوڑ دیا کیوں کہ اس سے میرے موقف کی وضاحت میں کوئی خلل واقع نہیں ہوتا۔ سلیم احمد کی صناعی گری اپنی جگہ کتنی ہی قابل داد سہی لیکن واقعہ یہ ہے کہ اپنے حسبِ دلخواہ کام

یا عمل کرنے کا فرزند آذر کی سنت سے کوئی تعلق نہیں کیونکہ حضرت ابراہیمؑ نے جو کچھ بھی کیا وہ اپنے دل کی خواہش، اپنی ہوائے نفس کے لیے نہیں کیا بلکہ الوہی فرمان کی بجاآوری کے لیے کیا۔ فرزند آذر کی یہی مثال غالب کے حوالے سے سلیم احمد "غالب کون" میں بھی پیش کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں "غالب نے جب دین بزرگان کے خلاف عمل کو فرزند آذر کا عمل قرار دیا تو اس کے پیچھے بھی یہی خیال موجود تھا کہ اس قسم کی بغاوت پیغمبری میں بھی موجود ہوتی ہے۔ فراق نے تو یہاں تک لکھا ہے کہ ہر نیا پیغمبر ایک معنی میں لادین ہوتا ہے۔ کیونکہ مروجہ دین کی نفی کرتا ہے"۔ اول تو دین اور دینیات کے مسئلے میں فراق کی دلیل لانا ہی بے محل ہے۔ اور دوسرے یہ کہ یہ درست ہے کہ نیا پیغمبر مروجہ دین کی نفی کرتا ہے مگر ایک سطح پر وہ اس کے بعض عناصر کی توثیق بھی کرتا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو دین اسلام کو دین ابراہیم کہنے کے کوئی معنی نہ ہوتے۔

سلیم احمد کے خیال میں غالب کی انسان پرستی محض ایک مجرد تصور ہے ورنہ حقیقت میں "جیتے جاگتے انسانوں سے تو اسے نفرت ہے۔ خوف ہے۔ یہ تو کتوں کی طرح کاٹتے ہیں"۔ سلیم احمد کے خیال میں غالب شدید طور پر انا پرست تھے۔ نتیجہ یہ کہ سوائے ایک آدھ موقعے کے ان کا دل گوشت پوست کے انسانوں کے لیے نہیں پگھلا۔ یہاں بھی سلیم احمد کا موقف محض جزوی صداقت کا حامل نظر آتا ہے انہوں نے جیتے جاگتے انسانوں کا غالب کو کتے کی طرح کاٹنے کا تصور ان کے مشہور شعر ؎ پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد۔ ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں، سے لیا ہے۔ حالانکہ یہ شعر غالب کے درج ذیل شعر کا لفظ بہ لفظ ترجمہ ہے: ؎ چوں سگ گزیدہ کہ نیار و بآب دید۔ آئینہ می گزد و من آدم گزیدہ را۔ ہو سکتا ہے کہ کہا جائے کہ مترجم عموماً وہی شئے ترجمہ کرتے ہیں جن سے وہ اصلاً اور قلباً متفق ہوں۔ اگر اس موقف کو درست مان لیا جائے تب بھی صرف چند شعروں کی بنیاد پر اخذ نتیجہ درست طریق کار نہیں۔ غالب انا پرست سہی لیکن یہ انا پرستی ان کے یہاں منتج "انا پرستی" میں نہیں ڈھلتی۔ غالب کی فارسی کلیات کا تو آغاز ہی اس طرح کے شعروں سے ہوتا ہے:

؎ محو کن نقش دوئی از ورق سینۂ ما

اے نگاہت الف صیقل آئینۂ ما

یہ "نقش دوئی" انا کا بت ہی تو ہے جسے غالب توڑ دینا چاہتے ہیں۔ اور کچھ نہیں تو اس ضمن میں ان کی "مثنوی ابر گہر بار" ہی دیکھ لی جائے جس میں غالب ایک سچے موحد، بارگنہ سے دبے ہوئے عبد عاجز، سچے عاشق رسول اور پختہ علی پرست نظر آتے ہیں۔ مثنوی کے آغاز میں وہ اس ذات کا شکر ادا کرتے ہیں جو دوئی سوز اور کثرت ربا ہے جو عین وجود بھی ہے اور ہستی محض بھی۔ علاوہ ازیں غالب کا وہ

مشہور خط بھی نظر میں رہنا چاہیے جس میں وہ اس آرزو کا اظہار کرتے ہیں کہ جس شہر میں وہ رہتے ہیں کاش وہاں کوئی بھوکا ننگا نہ رہے۔ کیا ایسا شخص محض ایک دو مثالوں کی بنیاد پر مردم بیزار قرار دیا جا سکتا ہے غالب کے حلقۂ احباب کی وسعت اور زینت المساجد میں رجب علی بیگ سرور کے ساتھ ان کے حسن سلوک کا مشہور واقعہ ان کی سچی انسان دوستی کی برہان کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

"غالب کون" ہی میں سلیم احمد ایک جگہ میر و غالب کا تقابل کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ میر نے غالب کے مقابلے میں کہیں زیادہ غم اور دکھ اٹھائے لیکن ان کے ہاں خود رحمی، سنکی پن، جھلاہٹ، طنز و تعریض اور خواہش مرگ وغیرہ کا کہیں پتہ نہیں ملتا۔ یہ بات درست نہیں ہے۔ ذیل کے صرف چند شعر دیکھ لیجئے جن میں میر کی خود رحمی، جھلاہٹ اور خواہش مرگ کا نقشہ صاف دکھائی دیتا ہے:

میر سدا بے حال رہو ہو مہر و وفا سب کرتے ہیں
تم نے عشق کیا سو صاحب کیا یہ اپنا حال کیا

پاؤں کے نیچے کی مٹی بھی نہ ہوگی ہم سی
کیا کہیں زیست، کو کس طور بسر ہم نے کیا

بہت سعی کریئے تو مر رہیے ہیں میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

"غالب کون" کا انتساب میر تقی میر کے نام کرتے ہوئے سلیم احمد نے یہ بھی لکھا ہے کہ غالب نے میر کی عظمت کا اعتراف بھی طوعاً و کرہاً کیا۔ کتاب کے اندر بھی وہ کہتے ہیں "اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا" کا حوالہ دے کر لکھتے ہیں "کوئی میر" اور "تھا" کے الفاظ بذات خود یہ بتا رہے ہیں کہ یہ قصۂ ماضی کا ہے اور اب تو ریختہ کا استاد میں (غالب) ہوں"۔ یہاں بھی مصیبت یہ ہے کہ سلیم احمد نے غالب کے ایک دو اشعار سے غالب کی میر بیزاری تو ثابت کر دی لیکن بعض اور اشعار سے اعتنا نہیں کیا جن سے ان کے موقف کے برعکس غالب کی میر دوستی بلکہ میر سے غالب کی عقیدت ثابت ہو سکتی۔ غالب کے "نسخہ

جدید یہ" میں یہ شعر اور یہ مصرع غالباً سلیم احمد کی نگاہ سے چوک گیا:

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں

نیز ؎ ریختہ کا وہ ظہوری ہے بقول ناسخ (یہی مصرعے کی قدیم صورت تھی جو بعد میں ؎ غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقول ناسخ میں ڈھلا) جو شخص میر کے اشعار کی رنگینی، رعنائی، دلکشی، نزاکت، تازگی اور تنوع کو گلشنِ کشمیر سے تعبیر کرے اور اسے اردو کا ظہوری مانے (واضح رہے کہ فارسی شعرا میں غالب ظہوری سے بے حد متاثر تھے) اسے میر بیزار کیسے کہا جا سکتا ہے۔ پھر اسلوب و الفاظ اور مضامین و معانی کی سطح پر دونوں شعرا کے یہاں بعض جگہ جو حیرت انگیز اشتراک نظر آتا ہے وہ خود میر سے غالب کی تاثر پذیری کے زندہ ثبوت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے اس ضمن میں ایک قابلِ قدر مطالعہ" غالب۔ معتقد میر" کے عنوان سے سید عبداللہ نے اپنی کتاب" نقد میر" میں بھی پیش کیا ہے۔

"غالب کون" میں ایک مقام پر سلیم احمد غالب کا مشہور شعر ہر اک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسد...... الخ نقل کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ "شاعر نے پہلے مصرعے میں ایک کلیہ بنایا ہے اس نے شعر کا ستیاناس مار دیا۔ یہ کلیہ کس چیز سے پیدا ہوا ہے احساس کچارہ گیا ہے اس لیے دلیل کی ضرورت ہے۔ دوسرا مصرعا اچھا ہے"۔ اگر یہی بات ہے تو پھر اقبال کا وہ شعر بھی ناکام ہوا جس کے سلیم احمد بے حد مداح ہیں اور جو اسی کتاب کے ص۵۵ پر درج ہے:

محبت چوں تمام افتد، رقابت از میاں خیزد
بطوفِ شعلہ پروانہ با پروانہ می سازد

اس شعر میں بھی پہلے مصرعا میں دعویٰ ہے یا کلیہ ہے اور دوسرے میں اس کی دلیل۔ بات یہ ہے کہ اگر سلیم کے اس کلیے کو تسلیم کر لیا جائے تو پھر سبکِ ہندی کے تمام شعرا ناکام ہوئے کیونکہ ان کا غالب طریق کار بھی پہلے مصرعے میں کلیہ کی پیش کش اور اگلے مصرعے میں اس کی دلیل کی فراہمی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔

اپنی تمام نزخوبیوں اور معنی خیزیوں کے باوجود سلیم احمد کی تنقید میں ایک خامی یہ ہے کہ بعض اوقات وہ فوری نظریہ سازی کرتے ہیں اور پھر اس کے اطلاق کے لیے ایسے بے چین ہو جاتے ہیں کہ انہیں اگرد و پیش کی خبر نہیں رہتی وہ یہ نہیں دیکھ پاتے کہ ان کے کلیے کی صداقت ان کے کسی مخصوص ممدوح کے علاوہ بعض اور لکھنے والوں کے یہاں بھی موجود ہے۔ مثلاً ادھوری جدیدیت" میں حسب معمول فراق کی مبالغہ آمیز تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ انہوں نے "ہمیں بتایا کہ عشق میں دنیا اور عقبیٰ

کے حائل ہونے کا رونا پڑا ہو اب تو اگر دونوں کے درمیان کوئی چیز حائل ہے تو وہ خود ہیں ڈاکٹر سلیم احمد نے اس پر غور نہیں کیا کہ حجاب ذات کا مضمون فراق سے پہلے دیگر شعرا کے یہاں مستعمل رہا ہے اور یہ تصوف اور مجاز دونو کا متداول مضمون تھا۔ اس ضمن میں حافظ اور درد کے شعر بہت معروف ہیں:

ع میانِ عاشق و معشوق ، ہیچ حائل نیست

تو خود حجابِ خودی حافظ از میاں برخیز (حافظ)

ع حجاب رخ یار تھے آپ ہی ہم

کھلی آنکھ جب کوئی پردا نہ دیکھا (درد)

اسی مقام پر فراق کو مزید داد دیتے ہوئے سلیم احمد لکھتے ہیں کہ فراق کے ہاں غمِ جاناں کے ساتھ غمِ دوراں بھی ہے اور غم دوراں سے مراد ساری انسانیت کی فکر ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ہماری کلاسیکی اور جدید غزل غمِ جاناں کے ساتھ ساتھ غم دوراں کا بھی بہرہ وافر نہیں رکھتی۔ اگر ایسا ہے اور یقیناً ایسا ہی ہے تو پھر فراق صاحب کی کیا تخصیص ہے۔ ؎ عمر فراق نے یوں ہی بسر کی۔ کچھ غم جاناں، کچھ غم دوراں۔ درست ہے لیکن ان سے کئی صدیاں پہلے سودا کہہ چکے ہیں۔ ؎ فکر معاش، عشقِ بتاں، یاد رفتگان دو دن کی زندگی میں کوئی کیا کیا کرے۔ اور یہ محض ایک مثال نہیں۔ شعرائے حاضر و متقدمین کے ہاں اس نوعیت کی دسیوں مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔

"ادھوری جدیدیت" ہی میں "ضرب کلیم" پر سلیم احمد نے ایک بہت قابلِ قدر مضمون لکھا ہے۔ لیکن اس میں بھی بعض بے جواز دعوے ہیں مثلاً اس مضمون میں جہاں انہوں نے ضرب کلیم میں تہذیب مغرب پر اقبال کی تنقید کو بے مثال کہا ہے وہیں یہ بھی لکھ دیا ہے کہ بانگ درا اور بال جبریل میں اقبال نے مغربی تہذیب پر جو تنقید کی ہے وہ نہ اتنی بنیادی ہے اور نہ اس میں ارتکاز پیدا ہوا ہے۔ یہ بات بانگِ درا کی حد تک تو یقیناً درست ہے لیکن بال جبریل کے باب میں بالکل نادرست ذیل میں بال جبریل کے چند ایسے اشعار دیکھئے جن میں تہذیب مغرب پر تنقید بنیادی بھی ہے اور ارتکاز کی حامل بھی۔ ان اشعار میں تہذیب مغرب کی اصل روح کھنچ آئی ہے:

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق و مغرب کے میخانے

یہاں ساقی نہیں پیدا وہاں بے ذوق ہے صہبا

وہ آنکھ کہ ہے سرمۂ افرنگ سے روشن

پرکار و سخن ساز ہے نم ناک نہیں ہے

لبالب شیشۂ تہذیب حاضر ہے مے لا سے
مگر ساقی کے ہاتھوں میں نہیں ہے پیمانۂ الا

مجھے تہذیب حاضر نے عطا کی ہے وہ آزادی
کہ ظاہر میں تو آزادی ہے باطن میں گرفتاری

برا نہ مان ذرا آزما کے دیکھ اسے
فرنگ دل کی خرابی خرد کی معموری

میخانۂ یورپ کے دستور نرالے ہیں
لاتے ہیں سرور اول دیتے ہیں شراب آخر

نہ کر افرنگ کا اندازہ اس کی تابناکی سے
کہ بجلی کے چراغوں سے ہے اس جوہر کی براقی

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیش جہاں کا دوام
وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام

مجھے وہ درس فرنگ آج یاد آتے ہیں
کہاں حضور کی لذت کہاں حجاب دلیل

پیر میخانہ یہ کہتا ہے کہ ایوان فرنگ
سست بنیاد بھی ہے آئینہ دیوار بھی ہے
خبر ملی ہے خدایان بحر و بر سے مجھے
فرنگ رہ گزر سیل بے پناہ میں ہے

سرور و سوز میں ناپائیدار ہے ورنہ
مئے فرنگ کا تہ جرعہ بھی نہیں ناصاف

تہی اندیشۂ وحدت سے ہے غرب
کہ تہذیب فرنگی بے حرم ہے

ان اشعار کے علاوہ بالِ جبریل میں موجود "لینن" اور "زمانہ" جیسی نظموں کی موجودگی کے باوجود یہ کہنا کہ بالِ جبریل میں تہذیب فرنگی پر تنقید بنیادی نہیں، ایک بے جواز دعویٰ ہے۔ اقبال نے تو پیرِ رومی سے تہذیب فرنگ کے حوالے سے یہاں تک کہلوا دیا ہے کہ اس تہذیب کا ظاہر چاندی کی طرف روشن اور مرعوب کن ہے مگر اس سے دست و جامہ دونو سیاہ ہو جاتے ہیں۔

بابا ذہین شاہ تاجی کے مجموعہ کلام "آیاتِ جمال" کا محاکمہ کرتے ہوئے ایک جگہ کائنات کے جلالی و جمالی پہلوؤں کا ذکر آتا ہے۔ وہاں سلیم احمد اقبال کے بارے میں لکھتے ہیں کہ وہ کائنات کے جمالی پہلوؤں کو انسانی فکر و نظر کے لیے خطرناک سمجھتے تھے۔ اس ضمن میں وہ اقبال کے یہاں سے چند مثالیں بھی پیش کرتے ہیں مگر ان چند اشعار کے مقابلے میں متعدد دوسرے ایسے اشعار سے صرفِ نظر کر لیتے ہیں جن میں کائنات کے جمالی پہلوؤں سے اقبال نے اپنی والہانہ شیفتگی کا ذکر کیا ہے۔ بانگِ درا تو میں ایسی متعدد نظمیں ملتی ہیں جو فطرت سے اقبال کے عشق کے دلائل مہیا کرتی ہیں۔ اس ضمن میں ان کی محض ایک نظم "حسن و عشق" ہی دیکھ لی جائے۔ پوری نظم سے کائنات کا جمال پھوٹا پڑتا ہے اور اقبال نے اس جمال کو جمالِ محبوب سے وابستگی کا آئینہ بنا دیا ہے۔ اسی طرح بالِ جبریل کی متعدد نظمیں مثلاً "روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے"، "مسجد قرطبہ" اور "ذوق و شوق" وغیرہ مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہیں۔ اقبال کے چند اردو اور فارسی شعر ملاحظہ کریں جو صرف کائنات کے جمال ہی کے باعث جگر کہ چیزے دگر بن گئے ہیں:

وادیٔ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیٔ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل

ضبطِ پیغامِ محبت سے جو گھبراتا ہوں
ترے تابندہ ستاروں کو سنا جاتا ہوں

کلی کو دیکھ کہ ہے تشنۂ نسیمِ سحر
اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ

تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ
ترے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی

مدت سے ہے آوارۂ افلاک مرا فکر
کر دے اسے اب چاند کی غاروں میں نظر بند

اے بادِ بیابانی مجھ کو بھی عنایت ہو
خاموشی و دل سوزی، سرمستی و رعنائی

بادِ صحراست کہ با فطرتِ ما در سازد

از نفسہائے صبا غنچۂ دلگیر شدہ ایم

در نرگس آرمید کہ بیند جمالِ ما

چنداں کرشمہ داں کہ نگاہش بہ گفتگو است

نغمہ پردازی زجوئے کوہسار آموختیم

در گلستاں بودہ ام یک نالۂ در د آورنے

رخت بہ کاشمر کشا کوہ و تل و دمن نگر

سبزہ جہاں جہاں ببیں لالہ چمن چمن نگر

دخترکے برہمنے ، لالہ رُخے ، سمن برے

چشم بروئے او کشا باز بہ خویشتن نگر

گذر جا بن کے سیلِ تندرو کوہ و بیاباں سے

گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

نیز : بر شب اندیشہ ام مہتاب ریز ، وغیرہ۔

کیا اوپر کی مثالوں سے جہاں اقبال نے شفق، آفتاب، سحابِ شب، اخترِ سیماب پا، کلی، نسیمِ سحر، بادِ بیابانی، چاند، نرگس، جوئے کہسار، کوہ و تل و دمن، سبزہ، دخترِ برہمن اور گلستان وغیرہ جیسے کائنات کے جمالی مظاہر کا والہانہ ذکر کیا ہے۔ یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ وہ کائنات کے جمالی پہلوؤں کو انسانی فکر و نظر کے لیے خطرناک سمجھتے تھے۔ معاملہ اس کے برعکس ہے کیونکہ وہ تو دشت و کہسار اور اس کے متعلقات کو قلب و نظر کی زندگی قرار دیتے ہیں۔

"ادھوری جدیدیت" میں سلیم احمد نے جوش پر اپنے قابلِ قدر سلسلہ مضامین میں جہاں بہت سی کی باتیں کہیں وہاں بعض جگہ چلتے ہوئے بیانات بھی دیتے ہیں۔ مثلاً وہ جوش سے اس بات پر خوش ہیں کہ انھوں نے سلیم احمد کے گونگے باطن کو آواز دے دی ہے اور وہ ایسے سوالات زبان پر لائے ہیں جو اُن

سوا اردو شاعری میں اور کسی نے نہیں پوچھے۔ اس لیے اقبال کے برعکس جوش کی شاعری تشکیک کی شاعری ہے" اول تو تشکیک کی شاعری جہاں اور جیسی بھی ہو کوئی ایسی قابلِ قدر یا بڑی شاعری نہیں بنتی کیونکہ شعر کا اصل کمال تو ان تشکیکی رویوں اور مسئلوں سے الجھ جھگڑ کر اصل ایمان تک پہنچ کر ظاہر ہوتا ہے جس کی ایک قوی برہان خود اقبال کی شاعری ہے لیکن طرفہ تر مسئلہ یہ ہے کہ جوش نے تشکیک و ارتیاب پر مبنی جو شعر کہے ہیں وہ بھی بعض جگہ سخت عامیانہ ہیں بلکہ کہیں کہیں تو ان کے ان خدا اور کائنات یا اہلِ مذہب اور مذہبیات کے ضمن میں تیسرے درجے کے سوقیانہ اشعار بھی خاصی تعداد میں ملتے ہیں جن سے بوجوہ سلیم احمد نے اعتنا ہی نہیں کیا:

ہے واقعی منفتنم تو کھوٹا ہے خدا
سونا جس میں نہیں وہ گوٹا ہے خدا
شبیر حسن خاں نہیں لیتے بدلہ
شبیر حسن خاں سے بھی چھوٹا ہے خدا

اس قبیل کے اشعار میں صرف عامیانہ تشکیک ملتی ہے جس کے ڈانڈے تضحیک سے ملے ہوئے ہیں۔ یہ درست ہے کہ بعض جگہ جوش نے خدا، انسان اور کائنات کے بارے میں نسبتاً سنجیدگی سے بھی سوال اٹھائے ہیں لیکن سلیم احمد کا یہ کہنا کہ یہ تنہا جوش کا حصہ ہے کسی طرح درست نہیں۔ اس قبیل کے بلکہ بعض صورتوں میں اس سے کہیں گہرے ارتیاب پر مبنی سوالات تو یگانہ اور جمیل مظہری نے اٹھائے ہیں صرف جمیل مظہری کے ایسے چند اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں تلاشِ حق کے سفر میں مسافر کی نوبنو حالتوں اور امیدوں اور واہمہ شکنیوں کو بیان کیا گیا ہے:

قدم قدم پہ ہے ذوقِ نگاہ کی تزئین
ترے حجاب سے آزردہ ہے غرور مرا
تو اس فضا میں جہاں ہو دہیں سے دے آواز
پکارتا ہے تجھے قلبِ ناصبور مرا

ہے تیرے صحرائے آفرینش میں کوئی جائے پناہ ایسی
لگائے بستر جہاں مسافر لٹا ہوا شہرِ آرزو کا

اس کو کیا حق ہے کہ قطرے سے سمندر مانگے
جس نے قطرے کو سکھایا نہیں دریا ہونا

اس کا جواب ایک ہے ، اس کا سوال ایک ہے
جلوہ ہو یا نگاہ ہو دونوں کا حال ایک ہے
یہ بھی حجاب درمیاں وہ بھی حجاب درمیاں

مجبور تماشا کیا کہ تنے آنکھوں کو نہ تھی پہچان ان کی !
کچھ دل بھی جھکا، کچھ سر بھی جھکا، دیکھی جو بتوں میں شان ان کی
ایمان بھی گیا، کلمہ بھی پڑھا۔ کافر بھی ہوئے سجدا بھی کیا
وہ رنگ بنے، یا سنگ بنے مٹی کی حقیقت افتادہ ہے کیا
اے ذوق نظر کی خوش فہمی اے حسن تری بنیاد ہے کیا
حیرت نے تجھے پنہاں بھی کیا، حیرت نے تجھے پیدا بھی کیا

یہ تعین یہ تغیر یہ حجابات بھی وہم
سایۂ نور میں یہ نفی و اثبات بھی وہم
یہ وجود اور عدم کیا، کوئی آیا نہ گیا
کبریائی سے محبت کو گلہ ہے یہ جمیل
خود نمائی سے بصیرت کو گلہ ہے یہ جمیل
آنکھ دی اس کو مگر کچھ بھی سجھایا نہ گیا

ایک پرچھائیں تشخص کی ضروری ہے جمیل
جو سمجھ ہی میں نہ آیا وہ خدا کیونکر ہوا

یہ کیوں کہوں کہ کسی کو پکارتا ہوں جمیل
جو دے جواب اسی کو پکارتا ہوں میں

کر منفعل نہیں میری غیور مایوسی
خدا ہے چپ تو خودی کو پکارتا ہوں میں

یہ مسلم کہ نہ ہونے سے ہے ہونا بہتر
ہو گئے ہم تو یہ ہونا بھی ہے شفقت تیری
مگر اس بحث میں اک نکتۂ تشکیک یہ ہے
جس سے مشکوک نظر آتی ہے رحمت تیری
یا تو حالت پہ ہماری تجھے آتا نہیں رحم
یا تو پھر یہ ہے کہ محدود ہے قدرت تیری

خدا کا اسرائیلی تصور:

وہ مالکِ خشک و تر خدا کو سمجھے
وہ خالقِ بحر و بر خدا کو سمجھے
ہے حدِّ ادب، مگر، جناب موسیٰ
فرعون کو دیکھ کر خدا کو سمجھے

خدا کا آریائی تصور:

سب سے آخر ہے سب سے اول ہے وہ
سب سے اعلیٰ ہے پھر بھی کوتل ہے وہ
راج اس کا چلا رہی ہے اسکی شکتان
اور اپنی جگہ عضوِ معطل ہے وہ

خدا کا اسلامی تصور
ارباب شریعت کی نظر میں:

کھلتا نہیں عارف ہے کہ معروف ہے وہ
آپ اپنے مشاہدے میں مصروف ہے وہ
غصہ بھی ہماری طرح آتا ہے اسے
انسان کی ہر صفت سے موصوف ہے وہ

مَیں یہ نہیں کہتا کہ سویرا کر دے
وہ کام میں اک کام تو میرا کر دے
یا روشنی تیز کر کہ کچھ دیکھ سکیں
یا اور بھی گھنگھور اندھیرا کر دے

دینِ ہندی ہو یا ہو دینِ عربی
ہر دین ہے اک ظہورِ ضعفِ عصبی
انسانِ ضعیف کو خوشامد کا سبق
اللہ پہ تہمتِ خوشامد طلبی

مجبور کا اقتضائے فطرت ہے یہی
وہ ہو کہ نہ ہو مگر حقیقت ہے یہی
ہوتا کوئی تیری آہ سُننے والا
تیری سب سے بڑی ضرورت ہے یہی

تُو بن کے بشر کبھی جو اُترا ہوتا
انساں کی مصیبتوں کو سمجھا ہوتا
بچے کی نگاہ جس کا گہوارا ہو
اس درد کو باپ بن کے سمجھا ہوتا

واقعہ یہ ہے کہ اس قبیل کے ابھی متعدد اشعار رباعیات اور قطعات اور ہیں جو انسان کے گر نگھے باطن کو جوش کے ایسے اشعار سے کہیں بڑھ کر زبان عطا کرتے ہیں اور یہ رنگ جمیل کی شاعری میں آخر عمر تک رہا۔ لیکن جوش اور جمیل مظہری شاید دونوں کا المیہ یہ ہے کہ وہ آخر تک اس کامل کیفیتِ اطمینان کو پہنچ سکے جسے قلبِ مطمئنہ کہا جا سکتا ہے اور جس سے شاعری بامراد اور برگزیدہ بنتی ہے۔
زندگی اور شخصیت میں تضاد کو جوش اس قدر اہمیت دیتے تھے کہ بقول سلیم احمد انھوں نے اپنے تمام مجموعوں کے نام بھی متضاد جوڑوں پر رکھے ہیں۔ سلیم احمد کا یہ موقف بھی محض جزوی صداقت کا

حامل ہے۔ جوش صاحب کے بعض شعری مجموعوں کے نام یقیناً متضاد جوڑ رکھتے ہیں لیکن ان کے متعدد مجموعوں کے ناموں میں کوئی متضاد جوڑ نہیں مثلاً روح ادب، حرف و حکایت، نقش و نگار، رامش و رنگ، نجوم و جواہر اور طلوع افکار میں یہ متضاد جوڑ کہاں ہیں؟

"ادھوری جدیدیت" ہی میں شامل اپنے مضمون "جوش اور فن" میں سلیم احمد نے جوش ہی کے بعض اشعار سے ان کا تصور شعر اخذ کر کے اس پر خوبی سے جرح و تعدیل کی ہے۔ ایک شعر میں جوش نے بیان کیا ہے کہ شاعری تب وجود میں آتی ہے جب جذبات قیامت کے سریع الاشتعال ہوں۔ سلیم احمد نے اس خیال کو جوش کا خیال سمجھ کر ہی اس پر جرح و نقد کی حالانکہ اصولاً یہ خیال شبلی کی شعرالعجم (حصہ اول) سے ماخوذ ہے۔ شبلی نے لکھا ہے: "شاعر کے جذبات اور احساسات نہایت نازک لطیف اور سریع الاشتعال ہوتے ہیں۔ دوست کی جدائی ہر شخص کے دل پر اثر کرتی ہے لیکن شاعر اس موقع پر بالکل بے تاب ہو جاتا ہے، دریا کی روانی سے ہر شخص محظوظ ہوتا ہے لیکن شاعر پر وجد کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے ...... حاصل یہ کہ جو شخص واقعات اور مظاہر قدرت سے اور لوگوں کی بہ نسبت زیادہ متاثر ہو اور اس اثر کو الفاظ کے ذریعے سے پورا پورا ظاہر کر سکتا ہو وہی شاعر ہے۔" پھر سلیم احمد جوش کو اس وجہ سے ہدف تنقید بناتے ہیں کہ انھوں نے اپنی نظم "نقاد" میں اپنے آپ کو، کچھ کہہ سکنے کی بجائے کچھ نہ کہہ سکنے کی بنا پر شاعر منوانے کی کوشش کی ہے۔ سلیم احمد کا یہ موقف تو درست ہے کہ شاعری کہہ سکنے کی قوت ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ نزاکت خیال اپنی تمام ترکیت میں شعر بننے میں اکثر ناکام رہتی ہے۔ باطنی سرمستی اور سرشاری کے لیے بعض اوقات لفظ کفایت نہیں کرتے۔ جوش نے اپنی نظم میں اسی خیال کو ادا کیا ہے اور اس طرح "اظہاریت" کے نظریے کی وضاحت کی جس کی رو سے شاعر تو اصل میں خالی سیپیاں چن کر لاتا ہے۔ موتی تو سمندر کی تہہ ہی میں رہ جاتے ہیں۔ رومی کا شعر: کانکے ہستی زبانے داشتے۔ تا ز مستاں پردہ ہا برداشتے، اسی حقیقت کو بیان کرتا ہے اور اقبال کا یہ شعر: بگماں برکہ بپایاں رسید کار مغاں۔ ہزار بادۂ ناخوردہ در رگ تاک است۔ اسی حقیقت پر شاہد ہے۔ سلیم احمد نے "نقاد" کے بعض شعروں کا حوالہ تو دیا لیکن وہ شعر جو ان کے تصور "اظہاریت" کو زیادہ وضاحت سے ظاہر کرتے ہیں وہ ان کی نگاہوں سے اوجھل رہے، وہ شعر یہ ہیں:

شعر کیا جذب دروں کا ایک نقش ناتمام

مشتبہ سا اک اشارہ ایک مبہم سا کلام

ایک صوتِ خستہ و موہوم سازِ ذوق کی
مرتعش سی ایک آوازِ انتہائے شوق کی
شعر کیا کچھ سوچنا دل میں بہ لحنِ دلنشیں
شعر کیا! ہر چیز کہہ کر کچھ نہ کہنے کا یقیں
تو سمجھتا تھا جو کہنا چاہیے تھا کہہ گیا
پوچھ شاعر سے کہ وہ کیا کہہ سکا کیا رہ گیا!

پھر شاعری میں لفظوں کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے سلیم احمد کہتے ہیں کہ جوشؔ ایک جگہ یہاں تک کہہ جاتے ہیں کہ "شاعری میں بیان ہے سب کچھ" سلیم احمد اسے بھی جوش صاحب ہی کا بیان سمجھ کر قبول کرتے ہیں حالانکہ یہ خیال اصلاً جاحظ کا ہے جو کہا کرتا تھا کہ مضامین! سو یہ تو بازاری لوگوں کو بھی سوجھ جاتے ہیں اصل کمال تو ان کے لیے موزوں ترین پیرایۂ بیان مہیا کرنا ہے۔ سلیم احمد کی نگاہ میں اگر جوشؔ کے نظریۂ شعر کے اصل منابع ہوتے تو وہ نسبتہً زیادہ گہرائی میں اس کا تجزیہ کر پاتے۔

سلیم احمد کے کلیوں اور نظریوں کی نارسائیاں ان کی نہایت ہنگامہ خیز کتاب "اقبال ایک شاعر" میں بھی نظر آتی ہیں۔ انہیں دکھ ہے کہ اردو شاعری کی روایت میں کم و بیش تمام اہم شعراء کے اثرات موجودہ شاعروں تک پہنچے ہیں "لیکن اقبال کا سلسلۂ نسب اس طرح منقطع ہوا ہے جیسے اقبال کی آواز ان کے بعد کے شعراء کی سماعت تک ہی نہ پہنچی ہو۔ اسد ملتانی اور امین حزیں سیالکوٹی کا تو نام بھی فضول ہے، ناصر کاظمی تک اقبال کی طرف سے چل کر میر کی گود میں جا بیٹھتے ہیں۔" اس صورت حال سے سلیم احمد نے نتیجہ یہ نکالا ہے کہ ہم اقبال سے مرعوب خواہ کتنے ہی کیوں نہ ہوں لیکن ہمارے تخلیقی وجدان اقبال سے متاثر نہیں ہیں۔ بادی النظر میں سلیم احمد کا نکتہ اپنی جگہ درست معلوم ہوتا ہے لیکن غور کرنے پر اس کی کمزوری ظاہر ہونے لگتی ہے۔ اصل میں سچے اور بڑے شاعر کا ہمیشہ یہ اعزاز بھی رہا ہے اور المیہ بھی کہ وہ ناقابلِ تقلید ہوتا ہے۔ صاحبِ کمال لاولد رہ جاتا ہے اس کی نسل آگے نہیں چلتی۔ اقبال خدائے سخن تھا سو جب خدا ہی لَم یَلِد رہا ہو تو بندوں کو ازرہِ ادب ہی نہیں ازرہِ عجز بھی خاموش رہنا پڑتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ جس طرح سودا کا رنگِ سخن فیض کی غزل تک پہنچتا ہے یا غالب کا سلسلۂ وحشت، فانی اور عزیز حامد مدنی تک پہنچا ہے۔ اسی طرح اقبال کا رنگِ سخن بھی بعد کے شعراء تک پہنچا ہے اور جس کی گہری چھاپ اسد ملتانی، امین حزیں سیالکوٹی، ماہر القادری اور جگر مرادآبادی کے کلام پر لگی ہے۔ سلیم احمد امین حزیں اور اسد ملتانی پر اقبال کے رنگِ سخن کو خاطر میں نہیں لاتے۔ شاید اس کا سبب یہ ہو کہ اقبال کے مقابلے میں یہ نام بیحد چھوٹے ہیں۔ یہ بات یقیناً درست ہے لیکن ان کی حیثیت بھی تو

اقبال کے مقابلے میں کم و بیش جیسی پستہ ہے ویسی ہی غالب کے مقابلے میں وحشت یا مدنی کی۔ بڑا شاعر شاعروں کی آئندہ کئی نسلوں کو لکھا جاتا ہے اور اس کا رنگِ سخن صرف اس جیسی مماثل شخصیات ہی کے یہاں آہستہ آہستہ اپنا رنگ دکھاتا ہے۔ پھر بھی اسد ملتانی اور امین حزیں کو چھوڑ کر ماہر القادری اور جگر پر تو اقبال کے گہرے اثرات بآسانی دیکھے جا سکتے ہیں۔ ماہر کی نظموں کے موضوعات اور تصورِ شعر و ادب اقبال سے حیرت انگیز مماثلت رکھتے ہیں بلکہ "فردوس" کی بعض غزلوں پر بھی اقبال کا رنگ صاف نظر آتا ہے۔ کہیں کہیں انداز و اسلوب اور لفظیات و تراکیب تک اقبال سے ماخوذ لگتی ہیں چلئے میں یہ کہتا ہوں کہ ماہر کوئی بہت اہم شاعر نہ تھے لیکن جگر کے اہم شاعر ہونے سے تو انکار نہیں۔ انہوں نے نہ صرف اقبال کے موضوعات، ترکیبیں، ردیفیں اور مفاہیم اپنائے بلکہ بعض غزلیں اقبال کی زمینوں اور اقبال کے رنگ میں کہیں۔ ان کے مجموعۂ کلام "آتشِ گل" میں رنگِ اقبال کی واضح اور تخلیقی چھاپ دیکھی جا سکتی ہے ذیل میں جگر کے ایسے اشعار دیکھئے جو یا تو اقبال کی زمین میں کہے گئے ہیں یا ان پر اقبال کی فکریات و اسالیب کی گہری چھوٹ پڑتی دکھائی دیتی ہے:

مقامات اربابِ جاں اور بھی ہیں ۵

مکاں اور بھی ہیں لامکاں اور بھی ہیں

یہیں تک نہیں عشق کی سیرگاہیں

مہ و انجم و کہکشاں اور بھی ہیں!

قفس توڑ کر مطمئن ہو نہ بلبل

قفس صورتِ آشیاں اور بھی ہیں

کیا جگر کے آخری شعر کے دوسرے مصرعے پر اقبال کے تصورِ شاہین کا فیضان واضح نہیں (کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ) جگر کے چند اور شعر ملاحظہ ہوں جن پر اقبال کا فیضان واضح ہے:

ہر عشرتِ بے دقت و محنت سے گزر جا

جنت بھی میسر ہو تو جنت سے گزر جا!

ہر لمحہ یہاں جہدِ مسلسل کا ہے پیغام

اے تنگ طلب وقفۂ راحت سے گزر جا

لیتا ہوا اک درسِ حیاتِ ابدی کا

ہر تازہ غم و رنج و مصیبت سے گزر جا

کونین تری وسعت و رفعت میں ہے خود محو
کونین کی ہر وسعت و رفعت سے گزر جا

کہاں کے مطرب و غزل، کہاں کے شاہد و چمن
کہ زندگی تمام تر بساط کارزار ہے

روحِ آدم نگراں کب سے ہے تیری جانب
اٹھ اور اک جنتِ جاوید یہیں پیدا کر
خس و خاشاک توہم کو جلا کر رکھ دے
یعنی آتش کدۂ سوزِ یقیں پیدا کر
دلِ ہر قطرہ میں طوفانِ تجلی بھر دے
بطنِ ہر ذرہ سے اک مہر مبیں پیدا کر
پستیٔ خاک پہ کب تک تری بے بال و پری
پھر مقام اپنا سرِ عرشِ بریں پیدا کر
عشق ہی زندہ و پائندہ حقیقت ہے جگر
عشق کو عام بنا ذوقِ یقیں پیدا کر

نمودِ صبحِ کاذب ہی دلیلِ صبحِ صادق ہے
افق سے زندگی کی دیکھ وہ ابھری کرن ساقی
(اقبال: دلیلِ صبح روشن ہے... الخ)

عشق کی بربادیوں کو رائیگاں سمجھا تھا میں
بستیاں نکلیں جنہیں ویرانیاں سمجھا تھا میں
شاد باش و زندہ باش اے عشقِ خوش سودائے من
تجھ سے پہلے اپنی عظمت کو کہاں سمجھا تھا میں

زندگی نکلی مسلسل امتحاں در امتحاں
زندگی کو داستاں در داستاں سمجھا تھا ئیں

خلوص عشق و یقین، حیات کے ہمراہ
جنونِ عشق و فنونِ نگاہ پیدا کر
رگوں میں بھر کے فروغِ جمالِ الّا اللہ
نظر میں شعلگیٔ لا الٰہ پیدا کر

ہر ایک لحظہ ہے درپیش کارزارِ حیات
سکوں تلاش نہ کر اے دلِ سکوں دشمن

باہمہ ذوقِ آگہی ہائے رے پستیٔ بشر
سارے جہاں کا جائزہ اپنے جہاں سے بے خبر

میرا مقامِ عشق، مقامِ فنا نہیں
دنیائے زندگی ہے جدھر دیکھتا ہوں میں

ابھی کمال کو پہنچی نہیں ہے فطرتِ عشق
کہ آدمی کو ہنوز انتظارِ آدم ہے

ہر خلد تمنا پیشِ نظر، ہر جنت نظارہ حاصل
پھر بھی ہے وہ کیا شے سینے میں ممکن ہی جسے آرام نہیں

نیز جگر کے دو مصرعے۔

ع ہر قدم معرکۂ کرب و بلا ہے درپیش
ع ہم سے زمانہ خود ہے زمانے سے ہم نہیں

مندرجہ بالا اشعار اقبال کے بہت سے نہایت مماثل اشعار کی یاد دلاتے ہیں۔ متعدد ترکیبیں، معانی، مفاہیم اور طرز احساس تک اقبال کے شعلۂ طور سے روشن ہوئے ہیں۔ طوالت کے خوف سے اقبال کے اشعار سے صرف نظر کرتا ہوں۔ بہرحال جگر کے ان اشعار سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ایسا بھی نہیں کہ اقبال کے اثرات ان کے بعد نہ چلے ہوں بلکہ مجھے تو حال ہی میں وفات پانے والے محمد ایوب کے فارسی کے شعری مجموعوں تک پر اقبالی فکر و اسلوب کی حیرت انگیز چھاپ نظر آتی ہے۔ اس ضمن میں صرف ان کا مجموعہ "نوائے فردا" ہی ثبوت کے طور پر کافی ہے۔

"اقبال ایک شاعر" میں سلیم احمد نے ایک بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ کسی شاعر کو اس کی زبان اور تہذیب کی پوری روایت سے الگ کر کے دیکھنے سے ہمیشہ بری تنقید پیدا ہوتی ہے چنانچہ وہ اس بات پر تاسف کا اظہار کرتے ہیں کہ ان کی نظر سے اب تک کوئی ایسی تحریر نہیں گزری جس میں اقبال کو اردو یا فارسی کے بڑے شعرا کے ساتھ رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی گئی ہو۔ سلیم احمد کو اس باب میں اس قدر مایوس نہیں ہونا چاہیے کیونکہ ان کی زندگی ہی میں اس حوالے سے وزیر الحسن عابدی، مرزا محمد منور اور کسی قدر ڈاکٹر محمد ریاض یہ کام کر چکے تھے لیکن شاید سلیم احمد اس سے واقف نہ تھے۔

پیچھے ذکر کیا جا چکا ہے کہ سلیم احمد اقبال کے فلسفۂ سخت کوشی و حرکت کو ان کی بے عملی کا انعام جانتے ہیں۔ وہ اقبال کو بے عمل ان کے اس شعر کے حوالے سے گردانتے ہیں جس میں انہوں نے خود کو ایک مرد تن آساں قرار دیا ہے۔ لیکن سلیم احمد نے اس پہ غور نہیں کیا کہ اقبال کا خود کو مرد تن آساں کہنا دراصل میں ایک طرح کا دلجوئی کا طرز کلام ہے۔ پھر انہوں نے حوالہ کردہ شعر سے پہلے شعر کو قابل توجہ نہیں سمجھا۔ اقبال کی غزل کے دونوں شعر ذیل میں درج کیے جاتے ہیں:

ذرا تقدیر کی گہرائیوں میں ڈوب جا تو بھی
کہ اس جنگاہ سے میں بن کے تیغ بے نیام آیا

دیا اقبال نے ہندی مسلمانوں کو سوز اپنا
وہ اک مرد تن آساں تھا تن آسانوں کے کام آیا

کیا اس دوسرے شعر میں اقبال کا خود کو مرد تن آساں کہنے کا مفہوم وہی ہے جو سلیم احمد لے رہے ہیں میرے خیال میں ایسا نہیں۔ یہ دوسرا شعر تو دراصل ہم ان سست عناصر کو مائل بہ حرکت کرنے کے لیے ایک نفسیاتی حربہ ہے یا پھر دلجوئی کا حربہ ہے جو رہنما اپنے مقتدیوں سے روا رکھتے ہیں جو شخص جنگاہ تقدیر

سے تیغِ بے نیام ہو کر نکلا ہو وہ مردِ تن آسان کیسے ہو گیا ہو؟

"اقبال ایک شاعر" میں ایسی ہی تاویل آرائی کے متعدد مواقع آتے ہیں مثلاً اقبال کی مشہور نظم "فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام" سے بھی انہوں نے اس نظم کے مخصوص پس منظر کو جانے بغیر وہ مطلب نکالا ہے جو اقبال کے پیش نظر نہیں تھا۔ یہ نظم اصل میں پطرس بخاری کے اس طرزِ عمل کے خلاف ردِ عمل کی حیثیت رکھتی ہے جب وہ اقبال کے پاس برگساں کے مشہور مضمون "فلسفۂ قہقہہ" کا ترجمہ لے کر پہنچے تھے اور فخریہ کہا تھا کہ مشرقی لوگ فلسفہ کیا جانیں، فلسفہ تو اہلِ مغرب کا امتیاز ہے اب اقبال نے اس کے ردِ عمل میں جو کچھ کہا اس کا خلاصہ اسی قدر ہے کہ تو سیّد زادہ ہو کر فلسفۂ مغرب سے اس قدر مرعوب ہے جب کہ میں برہمن زاد ہونے اور فلسفہ کی رگ رگ سے واقف ہونے کے باوجود فلسفہ زدہ نہیں ہوں اور مجرد تفکر کے علی الرغم دینِ محمدیؐ کو اس کی کلیت میں قبول کرتا ہوں۔ فلسفہ زدہ سیّد زادے کو اقبال نے جو تلقین کی وہ یوں تھی:

دیں مسلکِ زندگی کی تقویم
دیں سرِ محمدؐ و براہیمؑ
دل در سخنِ محمدی بند
اے پورِ علی ز بو علی چند؟

سوال یہ ہے کہ "سخنِ محمدی" کیا محض تلوار چلانے تک محدود ہے یعنی کیا اقبال مشرق کی اقوام کا علاج اسلام کی عملیت میں ڈھونڈتے ہیں جیسا کہ سلیم احمد کا خیال ہے۔ میرا جواب یہ ہے کہ اسلام کی عملیت محض میں نہیں بلکہ کلیت میں کیونکہ سخنِ محمدی نام ہے ایک ایسی کلیت کا جو زندگی اور مابعد الطبیعیات کی ہر شئے پر حاوی ہے۔ اقبال تو اصلاً اس تفکر اور فلسفے کے مخالف ہیں جو عقلِ جزوی یا تفکرِ مجرد کا زائیدہ ہوتا ہے۔ اس نکتے کا اظہار انہوں نے متعدد مواقع پر کیا ہے مثلاً وہ درسِ حکیمانِ فرنگ کے اسی لیے مخالف تھے کہ وہاں حجاب دلیل ہے حضوری کی لذت نہیں ہے:

مجھے وہ درسِ فرنگ آج یاد آتے ہیں
کہاں حضور کی لذت کہاں حجابِ دلیل

اپنے مضمون "اقبال کا جہاد" میں سلیم احمد ایک جگہ لکھتے ہیں کہ اقبال شاعری میں عقل کے مخالف ہیں جبکہ خطبات میں عقلِ استقرائی کے زبردست حامی ہیں۔ ان کے موقف کا دوسرا جزو تو صحیح ہے لیکن اس کے پہلے حصے میں صرف جزوی صداقت پائی جاتی ہے۔ اوّل تو اقبال شاعری میں عقل کی

مخالفت محض ایک درجے میں کرتے ہیں۔ دوسرے وہ اس عقل کے خلاف ہیں جو عقل معاش یا دانش برہانی ہے۔ اقبال کی شاعری میں سے چند ایسے اشعار بھی پیش ہیں جن میں وہ عقل کی تعریف بھی کرتے ہیں اور اس کے فیضان اور ناگزیریت کا اعتراف بھی:

ہر دو امیر کارواں ہر دو بمنزلے رواں
عقل بحیلہ مے برد، عشق برد کشاں کشاں

عشق چوں بازیہ گی ہم بر شود
نقش بندِ عالم دیگر شود

خیز و نقشِ عالمِ دیگر بنہ   عشق را بازیہ گی آمیزدہ

خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ
سکھائی عشق نے مجھ کو حدیثِ رندانہ

اک دانشِ نورانی، اک دانشِ برہانی
ہے دانشِ برہانی حیرت کی فراوانی

"اقبال ایک شاعر" میں سلیم احمد کا بے حد ہنگامہ خیز نکتہ یہ تھا کہ اقبال کے تصورات میں موت مرکزی مسئلے کی حیثیت رکھتی تھی میرا خیال ہے کہ اصلاً سلیم احمد نے انیسویں اور بیسویں صدی کے موجودیوں کے افکار بہ سلسلۂ مرگ کا اطلاق اقبال کے تصورِ مرگ پر کر دیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ موجودیت کا مرکزی مسئلہ موت ہے۔ سورین کیر کے گورنے اس امر کی طرف توجہ مبذول کرائی تھی کہ جو شخص یہ جانتا ہے کہ تمام انسان فانی ہیں وہ صرف ایک مجرد نظری حقیقت سے واقف ہے لیکن فلسفیانہ نقطۂ نظر سے جس شے کی اصل اہمیت ہے وہ یہ ہے کہ وہ شخص جہاں تک خود اس کی تعلق ہے، اس حقیقت (مرگ) کی اہمیت کو اپنے ٹھوس، منفرد انسانی وجود کے ساتھ محسوس کرے کہ "مجھے بھی مرنا ہے"۔

کارل جاسپرز کے نزدیک وجود کے شکست و ریختہ ہونے کا شعور ہر موجود ی میں پایا جاتا ہے۔ ہائیڈیگر اس کو موت کی سمت پیش قدمی کا تجربہ قرار دیتا تھا۔ جاسپرز کے نزدیک صرف موت

کے بارے میں جاننا کافی نہیں نہ محض اپنی موت کا دھیان رکھنا بلکہ اس سے بطور ایک حتمی حادثے کے صحیح طور پر واقف ہونے کے لیے اس کا "کامل ناکامی" کے طور پر تجربہ کرنا چاہیے"...... اسی کے ذریعے ہم اپنے وجود سے آگاہ ہو سکتے ہیں۔ وہ تسلیم کرتا ہے کہ ارفع ترین زندگی موت سے ڈرنے کی بجائے اس کی آرزو کرتی ہے جیسا کہ عشاق کی اموات اس کی گواہی دیتی ہیں ...... جا بیرز اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ موت کے ضمن میں کوئی سا رویہ بھی ایسا ٹھوس یا مستحکم رویہ نہیں جسے صحیح تسلیم کر لیا جائے۔

سٹرن برگر کے مطابق ہائیڈیگر موت کی تفہیم چاہتا ہے۔ وہ اسے شفاف بنا دینا چاہتا ہے اور اسے ایک ایسی رفعت عطا کر دینا چاہتا ہے جو ہمیں اس کو غیر جانبدارانہ انداز میں ایک دلچسپ واقعے کے طور پر دیکھنے کے قابل بنا دے لیکن خود سٹرن برگر اس امر میں شک کا شکار نظر آتا ہے کہ آیا موت کا خوف یا اس کی بے معنویت مطلوبہ ذہنی ارتقا تک ہمیں پہنچنے بھی دے گی۔ ہائیڈیگر اس سے پہلے کسی دوسرے کی موت اور خود اپنی موت کے بنیادی فرق کی طرف اشارہ کر چکا ہے۔ شوردن نے بجا طور پر لکھا ہے کہ سوال دراصل اتنا موت کو استقلال سے قبول کرنے اور نتیجتہً ایک غیر جانبدارانہ طرز عمل سے اطمینان کے حصول کا نہیں جتنا یہ ہے کہ کیا موت کی اس طرز کی تفہیم انسان کی نفسیاتی قوتوں کے بس میں ہے؟ دلچسپ بات یہ ہے کہ موت کے باب میں بظاہر بے خوف اظہارات سے قطع نظر رکھنے کی طرح ہائیڈیگر بھی اپنے خیالات پہ بہت کم یقین رکھتا تھا اور موت کے خوف سے لرزاں و ترساں رہتا تھا۔ یہیں آ کے ہائیڈیگر اور اقبال میں ایک بنیادی فرق پیدا ہوتا ہے۔ سلیم احمد نے موجودیوں کے تصورات مرگ (اس میں خواہش مرگ بھی شامل ہے) خصوصاً ہائیڈیگر کے تصور مرگ کو اقبال سے تطبیق تو دے دیا لیکن ان کی نگاہ اس فرق پر نہیں گئی جو عملاً ہائیڈیگر اور اقبال کے تصور مرگ میں پائی جاتی تھی یعنی "چوں مرگ آید تبسم برلب اوست"۔ اقبال کے لیے قال نہیں حال تھا اور ہائیڈیگر کو اس سے کوئی نسبت نہ تھی پھر موجودیوں کی ایک قابل لحاظ تعداد خدا اور حیات بعد الممات کی قائل ہی نہیں۔ خود ہائیڈیگر کا معاملہ بھی یہی تھا اس لیے اقبال اس باب میں بھی ان سے الگ اور ممتاز دکھائی دیتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اقبال موت کی ہمہ گیر ہنگامہ آرائی کا ذکر کرتے ہیں لیکن انھوں نے زندگی کے بھی تو لاتعداد خاقانی نغمے الاپے۔ حافظ سے علامہ کی روائی یہی تو تھی کہ اس کا جام بقول ان کے زہر اجل کا سرمایہ دار تھا اور عرفی انھیں اسی لیے تو پسند تھا کہ اس کی شاعری زندگی آمیز اور ہنگامہ خیز تھی۔ پھر افلاطون سے اقبال کا اختلاف یہی تو تھا کہ:

گفت سرّ زندگی در مُردن است

شمع را صد جلوہ در افسردن است

بسکہ از ذوقِ عمل محروم بود
جانِ او وارفتۂ معدوم بود

اسرارِ خودی میں علامہ نے ان اقوام و ملل پر تاسف کا اظہار کیا ہے جو موت کی متمنی ہیں:

وائے قومے کز اجل گیرد برات
شاعرش وابوسد از ذوقِ حیات
اے میان کیسہ ات نقدِ سخن
بر عیارِ زندگی او را بزن

اصل میں سلیم احمد کے تھیسس میں بنیادی خرابی وہی ہے جس کا میں پیچھے ذکر کر آیا ہوں یعنی نفسیاتی طریق کار سے بالعموم اور نظریۂ تلافی سے سلیم کی والہانہ وابستگی، اسی کا نتیجہ ہے کہ اقبال کا عمل ان کی بے عملی، ان کی قوت ان کی کمزوری اور ان کی زندگی آموز شاعری ان کے خوفِ مرگ کا نتیجہ یا مقلوب صورت نظر آتی ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ موت کے مسئلے سے خود سلیم احمد اپنی ابتدائی تنقیدی کتاب ہی سے دوچار نظر آتے ہیں چنانچہ اپنے مضمون ''ادبی اقدار'' میں زمان و مکان کے متعدد مسائل کا ذکر کرنے کے بعد لکھتے ہیں ''قطعیت سے تو نہیں کہا جا سکتا البتہ قیاس چاہتا ہے کہ ان میں بیشتر مسائل کی طرف جس چیز نے ابتدائی انسان کی توجہ مبذول کرائی ہوگی وہ موت کا مسئلہ ہوگا۔''

نفسیاتی تحلیل و طریق کار سے سلیم احمد کی حد سے بڑھی ہوئی دلچسپی ہی کا نتیجہ ہے کہ انہوں نے اپنے مضمون ''حکایت یوسف اور ہم'' میں خواب اور اس کی معنویت کے حوالے سے اوسپنسکی کو حکم کے طور پر چنا اور یہ نہ دیکھا کہ یہاں معاملہ ایک عام آدمی کے خواب اور اس کی تعبیر کا نہ تھا بلکہ ایک ایسے شخص کا تھا جو پیغمبر زادہ تھا اور پیغمبر بننے والا تھا۔ خواب حضرت یوسف نے بھی دیکھا اور خواب ہم آپ بھی دیکھتے ہیں لیکن حضرت یوسف کی حیثیت ایک ایسے خواب دیکھنے والے کی تھی جن کو تکوینی قانون کے تحت ایک بڑی ذمہ داری سونپی جانے والی تھی۔ یہی خواب دیکھنے والا جو بعد کو ایک زمانے میں خود تعبیرِ خواب پر مامور ہوا، وحی الٰہی سے فیض یافتہ ہونے والا تھا اور ظاہر ہے کہ عام آدمیوں کی سطح سے بدرجہا بلند تھا، ظاہر ہے اس کی تخیل آرائی بھی عام آدمی کی تخیل آرائی سے مختلف چیز تھی۔ حضرت یوسف نے خواب ضرور دیکھا کہ چاند ستارے انہیں سجدہ کر رہے ہیں لیکن انہوں نے اپنا بت نہیں بنایا جیسا کہ سلیم احمد کا خیال ہے۔ وہ چاہِ زنداں کی صعوبتوں سے بھی اس لیے نہیں گزرے کہ انہوں نے اپنا بت بنا رکھا تھا کم از کم قرآن سے تو یہ کہیں ثابت نہیں ہوتا۔ اصل میں سلیم احمد نے بلا تامل اوسپنسکی وغیرہ کے نظریات کا حضرت

یوسف پر اطلاق کر دیا ہے۔ اوسپنسکی کے کچھ اقتباسات تو سلیم احمد نے دیئے ہیں ایک اقتباس اور دیکھئے جس سے اوسپنسکی کے خواب سے متعلق نفسیاتی طریق کار کا زیادہ وضاحت سے اندازہ ہوتا ہے وہ لکھتا ہے "یہ جاننے کے لیے کہ شعور کی (مختلف) حالتوں میں کیا فرق ہے آیئے پہلے شعور کی اس حالت کی طرف دھیان دیتے ہیں جسے نیند یا خواب کہتے ہیں۔ یہ کاملاً شعور کی داخلی حالت کا نام ہے۔ آدمی خواب میں مستغرق ہوتا ہے اس سے بحث نہیں کہ وہ اسے یاد رکھتا ہے یا نہیں۔ اگر اس تک کچھ حقیقی تاثرات رسائی حاصل کر بھی لیں مثلاً آوازیں، گرمی، ٹھنڈک، اس کے اپنے بدن کا احساس تو یہ اس کے اندر Fantastic اور داخلی تمثالوں کو جنم دیتے ہیں۔ پھر انسان جاگ اٹھتا ہے۔ پہلی نظر میں یہ شعور کی ایک بالکل مختلف حالت ہوتی ہے۔ وہ حرکت کر سکتا ہے اور دوسرے لوگوں سے بات چیت کر سکتا ہے۔ وہ آنے والے مسائل کا اندازہ کر سکتا ہے۔ وہ خطرے کو بھانپ سکتا اور اس سے بچ سکتا ہے وغیرہ۔ عقل مانتی ہے کہ حالت نوم کی نسبت وہ حالت بیداری میں کہیں بہتر پوزیشن میں ہے۔ لیکن اگر ہم حقائق کا ذرا گہری نظر سے جائزہ لیں اور اس کی باطنی دنیا میں جھانکیں۔ اس کے افعال کے اسباب کی جانب رجوع کریں تو پتہ چلتا ہے کہ وہ کم و بیش ویسی ہی حالت میں ہے جیسا وہ حالت خواب میں تھا بلکہ معاملہ اس سے بھی بدتر ہے کیونکہ نیند میں وہ انفعالی حالت میں ہوتا ہے یعنی کچھ نہیں کر سکتا، جبکہ حالت بیداری میں وہ تمام وقت کچھ نہ کچھ کرتا ہے۔ اور اس کے ان افعال کے نتائج اس پر یا اس کے ارد گرد کے افراد پر مرتب ہو سکتے ہیں لیکن اس کے باوجود وہ خود کو یاد نہیں رکھتا۔ وہ ایک مشین ہے۔ ہر بات اس کے ساتھ وقوع پذیر ہوتی ہے وہ اپنے افکار کے دھارے کو روک نہیں سکتا۔ وہ اپنے تخیل، جذبات اور توجہ کو زنجیر نہیں کر سکتا۔ وہ میں محبت کرتا ہوں، میں محبت نہیں کرتا۔ میں پسند کرتا ہوں میں پسند نہیں کرتا۔ مجھے طلب ہے مجھے طلب نہیں یعنی گویا معاملہ اس کی پسند و ناپسند کے باب میں خیال کا ہوتا ہے۔ وہ حقیقی دنیا کو دیکھ نہیں پاتا۔ حقیقی دنیا کو اس کے تخیل کی دیوار نے اس کی نظر سے اوجھل کر رکھا ہوتا ہے۔ وہ حالت خواب میں رہتا ہے وہ خوابیدہ ہوتا ہے۔ سو جسے صاف و شفاف شعور کا نام دیا جاتا ہے وہ اصلاً خواب ہے اور رات کے وقت کی حالت نوم سے کہیں خطرناک خواب" "In Search of the Miraculous" صد ۱۴۲ ، ۱۴۳

اوسپنسکی نے حالت خواب اور حالت بیداری کی خواب انگیزی کا جو نقشہ کھینچا وہ بہت بصیرت افروز سہی لیکن حضرات انبیاء کے خواب کا معاملہ عام انسانوں کے خواب سے مختلف ہوتا ہے۔ ویسے بھی اوسپنسکی کا تصور خواب اور تصور بیداری (جو خواب کی حالت سے بھی بدتر ہے) ایک طرح کی حیاتیاتی اور نفسی جبریت کا دوسرا نام ہے۔ اوسپنسکی کے نزدیک صرف اپنے آپ کو یاد کرنے کے آغاز ہی سے انسان صحیح

معنوں میں بیدار ہونا شروع ہوتا ہے۔ خود کو یاد کرنے یعنی مشاہدہ ذات اور مطالعہ ذات کے لیے وہ خود کو منقسم کرنا ضروری سمجھتا ہے تو کیا قید و زنداں کے کرب سے حضرت یوسف کا گزرنا خود کو تقسیم کر کے اپنی پہچان تک پہنچنے کا عمل تھا۔ سلیم احمد کا خیال یہی ہے مگر کرب سے گزر کر اپنی پہچان یا ارتباطِ نو Reintegration کا یہ سارا عمل بھی اصلاً نفسیاتی اور وجودیاتی ہے۔ اور اس تصور پر فرنیکل وغیرہ کے وجودیاتی کرب کے تصورات کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔

معلوم نہیں سلیم احمد کو اپنے پورے آدمی کے ادھورے پن کا احساس کبھی ہو سکا یا نہیں لیکن اتنی بات بہر حال طے ہے کہ "اقبال ایک شاعر" بلکہ اس سے پہلے "غالب کون" میں بھی وہ انسان کے اس کلی تصور کے شعور کا اظہار ضرور کر جاتے ہیں جو ان کے باطن میں کہیں موجود تھا لیکن جو سطح پر آ کر کھل کر اپنا اظہار نہ کر سکا۔ "غالب کون" میں روحِ جدیدیت پر طنز کرتے ہوئے سلیم احمد نے کتنے پتے کی بات کی تھی کہ "روحِ جدیدیت "دیکھنا بھول گئی ہے اس لیے لیونارڈو ونچی کو جھوٹ اصلی نظر آتا ہے، غالب کو کثافت، نطشے کو زمین، ڈارون کو جبلت، فرائیڈ کو جنس۔ پہلے سماوی علوی انسان اہم تھا۔ روحانی انسان اہم تھا، اب زمینی سفلی انسان اہم ہے۔" لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ سلیم احمد کی تنقیدات کی بلند آہنگی خود ایک سطح پر اسی جدیدیت کی اسیر ہے اور وہ اسی زمینی سفلی اور جبلی انسان کو کل انسان سمجھتے رہے۔ محمد حسن عسکری آدمی یا انسان کے سارے مباحث اسی آدمی اور انسان کے گرد گھومتے رہے اور سلیم احمد کو اس عسکری کی طرف اپنا رہوار قلم موڑنے کا کم موقع ملا جو ۱۹۶۲ کے بعد اردو ادب کے روحانی سفر کا ایک عظیم استعارہ بنا۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو ان کی کتاب "محمد حسن عسکری آدمی یا انسان" اپنے موضوع سے پوری طرح انصاف نہیں کر پائی۔

سلیم احمد کے یہاں روا روی میں بعض ایسی باتیں یا حوالے بھی رہ پا گئے ہیں جو یا تو غیر مستند ہیں یا ان کا انتساب درست نہیں یا ان کی ترجمانی درست طور پر نہیں ہو سکی۔ مثلاً "غالب کون" میں غالب کی "انا" کے ذکر میں کہتے ہیں: "انا کہتی ہے ہائے افسوس کس زمانے میں پیدا ہوئے کہ نہ کوئی قصیدہ کے قابل مدیح ہے نہ غزل کے قابل معشوق"۔ سلیم احمد نے اصل میں اس جملے میں غالب کے ایک شعر کی ترجمانی کی ہے مگر نادرست غالب کا شعر ملاحظہ کیجیے، سلیم احمد کی جزوی طور پر غلط ترجمانی کا احساس خود بخود ہو جائے گا، شعر یہ ہے:

دادر یغا نیست ممدوحے سزاوار مدیح

دادر یغا نیست معشوقے سزاوار غزل

"غالب کون" ہی میں ایک جگہ غالب اور تصوف کے ذکر میں لکھتے ہیں: غالب نے ایک جگہ خود بھی

لکھا ہے کہ نہایت غم ہے اس قطرہ کو دریا کی جدائی کا ...... " سلیم احمد کو اس مصرعے کو غالب سے منسوب کرنے کا اشتباہ شاید اس لیے ہوا کہ خود غالب کے یہاں قطرہ و دجلہ کے مضامین متعدد مقامات پر آتے ہیں۔ یہ مصرع اصل میں آتش کا ہے آتش کا پورا شعر یوں ہے :

حباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا

نہایت غم ہے اس قطرے کو دریا کی جدائی کا

" اقبال ایک شاعر" میں "ایک سچے شاعر کا المیہ" کے زیرِ عنوان سلیم احمد نے اقبال کے تصورِ مرگ پر گفتگو کی ہے اور اس ضمن میں ایک جگہ لکھا ہے "نبی کریمؐ کا ارشاد ہے کہ موت سے پہلے مر جاؤ ......" اس قول کو یوں تو متعدد لکھنے والوں نے برتا ہے۔ خود رومی کا ایک مصرع ہے ع اے خنک آں راکہ پیش از مرگ مرد، لیکن یہ قول صوفیا ہے۔ " اللؤلؤ المرصوع " کے مؤلف نے ابنِ حجر کے حوالے سے اس قول کو حدیث میں شمار نہیں کیا۔

سلیم احمد کی تنقیدات میں کئی مقام ایسے آتے ہیں جن سے اختلاف کی خاصی گنجائش موجود ہے مثلاً اقبال کے بارے میں ان کا یہ خیال کہ وہ تصوف کے بارے میں الجھا ہوا رویہ رکھتے تھے یا اسلامی تہذیب کے بارے میں سلیم کا یہ خیال کہ یہ ایک سکونی تہذیب تھی یا مثلاً ان کا یہ خیال کہ اقبال زمین اور جبلت دونوں کی تذلیل کرتے ہیں اور دونوں کو گراوٹ اور گرفتاری کی علامت سمجھتے ہیں حالانکہ امرِ واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے کلام میں زمین اور جبلت دونوں کو اپنے اپنے صحیح مقام پر رکھا ہے انہیں پوری زندگی پر محیط نہیں کر دیا۔ خاکِ راہ اور رہ سپہر کا فرق تو بہر حال واضح ہے۔ خود سلیم احمد بھی تو روایتی تہذیبوں کو اسی لیے داد دیتے تھے کہ وہ کائنات کو سر کے بل کھڑے ہو کر دیکھتی تھیں اور کہتی تھیں کہ آسمان اصل ہے، دوسری دنیا اصل ہے، الحرت اصل ہے۔ سلیم احمد نے اقبال ایک شاعر میں ایک جگہ لکھا ہے کہ میرے اور اقبال کے اسلام میں فرق ہے کیونکہ میں روائتی اسلام کا ماننے والا ہوں اور اقبال اس کے مخالف ہیں۔ یہ بات بھی جزواً درست ہے۔ اگر بقول سلیم اقبال زمین اور جبلت کے مخالف ہیں تو یہ رویہ تو روایتی اسلام کے عین مطابق ہوا اور اگر سلیم زمین اور جبلت کی اہمیت پر ضرورت سے زیادہ زور دیتے ہیں تو یہ رویہ روایتی نہ رہا بلکہ سراسر جدیدیت زدہ ہو گیا اسی طرح اپنے پہلے مجموعے "ادبی اقدار" کے اسی نام کے مضمون میں سلیم احمد مذہب اور دنیوی علوم کو ایک سطح پر رکھتے ہیں۔ وہ مذہب کو انسانی ذہن کے چند بنیادی سوالوں کے جواب دینے کے نتیجے میں ظہور پذیر ہونے کا باعث قرار دیتے ہیں۔ یہ اصلاً ایک ارتقائی نقطۂ نظر ہے۔ مذہب اس طرح پیدا نہیں ہوا جیسے دیگر علوم پیدا ہوئے ہیں جبکہ بعد ازاں سلیم احمد مذہب کے اس ارتقائی نقطۂ نظر کے کہیں بھی

موثر نظر نہیں آتے ایسے ہی چند اور مقامات بھی ہیں جن سے اختلاف کیا جاسکتا ہے لیکن یہاں ایسے مقامات سے صرف نظر کیا جاتا ہے۔

سلیم احمد کی تنقید کی نارسائیوں اور کمزوریوں پر اس قدر دراز نفسی کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ سلیم کی تنقید میں یہ خامیاں ہی سب کچھ ہیں۔ ان کی تنقید میں واقعتہً بعض ایسے زندہ جواہر اور عناصر موجود ہیں جن سے اردو تنقید بہت کچھ سیکھ سکتی ہے۔ میں نے مضمون کی ابتدا میں سلیم احمد کی تنقید کے زندہ اور فکر افروز عناصر کی طرف اشارے کیے تھے۔ آیئے ذرا تفصیل سے دیکھتے ہیں کہ سلیم احمد کی تنقید کہاں کہاں تخلیقی تنقید کا روپ دھار کر دریافت، انکشاف اور تہذیب کا اشاریہ بن جاتی ہے۔

میں پیچھے لکھ آیا ہوں کہ سلیم احمد کی نظریہ سازی اور نفسیاتی و تحلیلی طریق کار جہاں ان کی کمزوری ہے وہاں ان کی قوت بھی ہے۔ "غالب کون" میں انہوں نے اس طریق کار کے ذریعے غیر معمولی تجزیاتی مہارت کا ثبوت دیا ہے چنانچہ انا، اس کی مختلف صورتوں، اس کے بلا شرکت غیرے ہمہ مقتدر بننے کا شوق، اس کی راہ کے روڑے، ان ساری چیزوں کا ذکر سلیم احمد نے نہایت دلچسپ اور یقین افروز اسلوب میں کیا ہے۔ مثلاً ایک جگہ انا کے حریفوں کا ذکر کرتے ہوئے اس کے دفاعی حربوں کا ذکر یوں کرتے ہیں: "انا جب ان خطرات کو اپنے چاروں طرف دیکھتی ہے تو ہتھیار اٹھا لیتی ہے۔ وہ کائنات، جبلت، جسم غرض "غیر انا" کے ہر عنصر کے خلاف اٹھ کھڑی ہوتی ہے اور خون پہ پنجے نکال کر حملہ آور ہو جاتی ہے لیکن اسے معلوم ہے کہ وہ تنہا جیت نہیں سکتی اس لیے ایک عیار دشمن کی طرح وہ ایک دھوکے کی فوج تیار کرتی ہے۔ لطف یہ ہے کہ اس فوج میں ہر چیز ویسی ہی ہوتی ہے جیسے "غیر انا" کے پاس مثلاً عشق جبلت کی قوت ہے، جبلت عشق کو انا کے خلاف استعمال کرنا چاہتی ہے اور اسے ہر قسم کے ایسے حربوں سے لیس کرتی ہے جو انا کی ساری قوت توڑ دیں۔ انا نہایت عیاری سے ایک دھوکے کا عشق پیدا کر لیتی ہے جو جبلت کی بجائے انا کا سپاہی ہوتا ہے۔ اس میں بظاہر ساری خصوصیات جبلی عشق کی ہوتی ہیں مگر وہ اندر سے کچھ اور ہوتا ہے۔ اخلاق بھی "غیر انا" قوت ہے۔ اس کا مقصد بھی عشق کی طرح انا کو زیر کرنا ہے مگر انا نہایت چالاکی سے حقیقی اخلاق کے مقابل پر جھوٹا اخلاق پیدا کر لیتی ہے ...... یہاں تک کہ مذہب تک کو جو انا کا قطعی اور اٹل دشمن ہے، انا اس کو بھی جھانسہ دے جاتی ہے اور سچے مذہب کی جگہ جھوٹا مذہب پیدا کر لیتی ہے ...... یوں انا سچی کائنات کے مقابلہ پر ایک جھوٹی کائنات پیدا کرتی ہے۔"

سلیم احمد نے آگے چل کر غالب کی چشم تماشا کو اسی انا کا آلہ کار کہا ہے۔ لکھتے ہیں کہ غالب

جب اس چشم تماشا کو انا کے آلۂ کار کے طور پر استعمال کرتا ہے تو اس سے دنیا مرے آگے، تماشا مرے آگے والی غزل پیدا ہوتی ہے جو انا کا منشور ہے، سلیم احمد کے خیال میں اس غزل میں غالب نہیں کچھ رہا ہے۔ یہ غالب نہیں بول رہا انا بول رہی ہے مگر انا کے اس منشور میں بھی حقیقت گھس آئی ہے اور چپکے سے کہتی ہے:

گو ہاتھوں میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

پوری غزل میں یہ شعر دیکھئے یہی ایک زندہ شعر ہے۔ اس کے پیچھے انا نہیں حقیقت ہے۔"غیر انا" ہے۔ جہاں انا تختِ حکومت پر بنکار رہی ہے وہیں غیر انا جو اصل حاکم ہے اور انا کے قبضۂ غاصبانہ کے بعد شاید تخت کے پائے کے نیچے دبی پڑی ہے، چپکے سے کراہتی ہے۔ یہ کراہ شعر بن گئی ہے"۔

"انا کے جامد سخت اور کھردرے چھلکے کو توڑنے کے لیے جہاں اور بہت سے حربے ہیں وہیں ایک حربہ مزاح بھی ہے جو اصل میں اس سنگینی میں رخنہ ڈال کر توازن اور تازہ ہوا رسائی کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ سلیم احمد نے اس باب میں کمال حکمت آفرینی سے کام لیتے ہوئے لکھا ہے، "ہنسی کی خوں ریزی کی تاب لانا آسان نہیں۔ انشاء اللہ خاں نے سعادت علی خاں پر ہنس کر دکھایا۔ سعادت علی نے جو کیا وہ معلوم ہے۔ چھوٹا حکمران اور چھوٹا آدمی ایسا ہی ہوتا ہے۔ اس کے مقابلے پر اکبر اعظم تھا کہ بیربل کو اپنے ساتھ رکھتا تھا اور ایسا دوست سمجھتا تھا کہ ایک بار اس کے گھوڑے کی رکاب پکڑ کر چلا۔ بڑے حکمران ایسے ہوتے ہیں۔ انہیں معلوم ہوتا ہے کہ تخت نشین انا کے لیے ایک ہنسی کتنی بڑی اصلاح ہوتی ہے شاید اسی لیے پرانے درباروں میں اور لوگوں کی طرح ایک مسخرا بھی رکھا جاتا ہے (تھا؟)"

سلیم احمد شعراء کے لسانی اور صوتیاتی مطالعات کی بھی اچھی صلاحیت رکھتے تھے۔ گو انہوں نے اس صلاحیت سے زیادہ فائدہ نہیں اٹھایا۔ اس ضمن میں "ادھوری جدیدیت" میں ان کا "ضرب کلیم" والا مضمون پیش کیا جاسکتا ہے جس کے آخر میں انہوں نے ردیف و قوافی اور صوتیات کے حوالے سے ضرب کلیم کی شاعرانہ خوبیوں کو ایک بالکل نئے زاویے سے بیان کیا ہے۔ ایک درجے میں ایسا ہی کام انہوں نے "غالب کون" میں بھی ایک جگہ کیا ہے۔ جہاں انہوں نے میر اور غالب کی بے خودی کا تقابل کیا ہے اور میر کی بے خودی کو غالب سے بمراتب آگے قرار دیا ہے۔ صوتیات سے مفاہیم کے تعین کا یہ سلیقہ ابھی اردو تنقید کو بہت کچھ سیکھنا ہے۔ سلیم احمد لکھتے ہیں: "میر کہتے ہیں:

بیخودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے اپنا

دیکھیے کیا سوچتا ہوا، گمبھیر، گہری آواز والا لہجہ ہے۔ بے خودی لے گئی۔ شعر کا آغاز ہی قیامت ہے "بےخودی لے گئی کہاں ہم کو، کہاں میں کتنی وسعت چھپی ہوئی ہے۔ یہ "کہاں" پورے آفاق پر جاری ہے۔ شاید ماورائے آفاق پر بھی۔ اس کے بعد "ہم کو" "کہاں" سے نزول کی کیفیت ظاہر کر رہا ہے۔ "ہم کو" ایسا ہے جیسے کہاں کی وسعت ایک دم سمٹ گئی ہے لیکن نزول مکمل نہیں ہوتا۔ میر کی بےخودی ختم نہیں ہوتی۔ میر کا انتظار انتظار ہی رہتا ہے۔ وہ کہاں کی وسعت سے واپس نہیں آنا چاہتا اس لیے انتظار ہے اپنا۔ اپنا کے لفظ میں خاتمہ کے الف کی آواز دیکھیے کتنی پھیلی ہوئی ہے۔ اب پورا شعر دیکھیے الفاظ سادہ ہیں۔۔۔۔۔۔ باتوں میں خودنمائی بھی نہیں۔ کسی بھی چیز کا مظاہرہ نہیں۔ بولنے والا خود سے بول رہا ہے۔۔۔۔۔۔ اب اس کے مقابلہ پر غالب کو دیکھیے:

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی

شعر کا آغاز ہی ہم سے ہوا ہے۔ غالب اس ہم کو کبھی نہیں بھولتا۔ وہ محبوب کو دیکھتا بھی ہے تو یہ جتائے بغیر نہیں رہ سکتا کہ

تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

اس "ہم" کے پیچھے "میں" چھپا ہوا ہے، بہت بڑا "میں"۔ غالب کبھی "میں" اور "ہم" سے نہیں نکل سکتا۔ اسی "میں" اور اسی "ہم" کا نتیجہ ہے کہ غالب آنے والی نسلوں کو فرزند آذر کی صاحب نظری کا حوالہ دے کر "بغاوت" پر اکساتے ہیں لیکن یہ نہیں دیکھتے کہ فرزند آذر اگر ایک سطح پر مسلک آذر کی نفی کرتا ہے تو دوسری سطح پر اپنی محبوب ترین شے اپنے بیٹے کی قربانی بھی دینے پر آمادہ نظر آتا ہے۔ سلیم احمد لکھتے ہیں: "غالب دین بزرگاں کے خلاف تو اچھلا کودا مگر فریضۂ قربانی میں چوک گیا" اصل میں اسی قربانی سے تو سلیم احمد کے بقول دین بزرگاں کی نفی میں معنویت پیدا ہوتی ہے۔ قربانی کی ناگزیریت پر سلیم احمد کے اصرار سے مجھے اوسپنسکی یاد آتا ہے۔ اوسپنسکی لکھتا ہے کہ گرجیف نے اس سوال کے جواب میں کہ لا اور نعم کے درمیان کشمکش کیسے پیدا کی جا سکتی ہے۔ کہا تھا کہ اس کے لیے قربانی ضروری ہے، اگرچہ محض اس وقت تک جب تک شخصیت میں شفافیت اور ارتکاز پیدا نہیں ہو جاتا:

"If nothing is sacrificed, nothing is obtained. And it is necessary to sacrifice something precious at the moment, to sacrifice for a long time and to sacrifice a great deal. But still not for ever.... Sacrifice is necessary only while the process of crystallization is going on"________ *In Search of the Miraculous* p:33.

"فرزند آذر را نگر" کی اسی یک رخی ہانک پکار کا نتیجہ ہے کہ بغاوت اور ہر مسلمہ اصول کی نفی کو سرمایۂ افتخار سمجھا جانے لگا۔ سلیم احمد کا ذیل کا اقتباس دیکھیے جس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ تنقید ان کے لیے لفظوں کا کھیل نہیں تھا بلکہ ایک بڑی تہذیبی ذمہ داری تھی وہ حال کے منفی رویّوں کی کس بالغ نظری اور نکتہ طرازی کے ساتھ تحلیل کرتے ہیں، "ادھوری جدیدیت" میں ایک جگہ لکھتے ہیں: غالب نے کہا تھا "فرزند آذر را نگر"۔ اب گھر گھر "فرزندان آذر" پیدا ہوئے اور دین بزرگاں ہنسی کھیل کی چیز بن گیا۔ بہت جلد ایسے لوگ پیدا ہوئے جنھوں نے خدا سے معجزہ کی قوت چھین لی۔ مذہب سے "اسرار" کا عنصر ختم ہو گیا۔ عقلی مذہب افادی مذہب ہوتا ہے اور افادی مذہب اخلاقی اصولوں سے آگے نہیں چلتا۔ اسی اخلاقی اصول والے معاشرے میں اولاد اس بات پر فخر کرنے لگی کہ اس کے باپ باپ نہیں دوست ہیں، دوستی کی یہ وبا اتنی بڑھی کہ ماں بیٹیاں "سہیلیاں" ہو گئیں۔ چھوٹے بڑے بھائی "یار" ہو گئے یہاں تک کہ شوہر بھی مجازی خداوندی کی حیثیت چھوڑ کر "ساتھی" کے رشتہ پر قانع ہو گئے...... جمہوری معاشرہ میں سب کو برابر کا اختیار ہوتا ہے اس لیے کسی کو کسی پر اختیار نہیں ہوتا لیکن اختیار ترک کرنے کی نفسیات یہ ہے کہ آدمی اس کے ساتھ ذمہ داری بھی ترک کر دیتا ہے۔ بادشاہت جمہوری حکومت بنی تو ٹھیکیداری ہو گئی۔" سلیم احمد کے اس بحث سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ کوئی نظام نامہ، اصول یا ضابطہ مجرد نہیں ہوتا اس کے بدلنے یا ترک ہونے سے زندگی اور زمانے کے معانی بدل جاتے ہیں۔

جس طرح سلیم احمد نے "محمد حسن عسکری آدمی یا انسان" میں اوسپنسکی، شاہ ولی اللہ اور خود عسکری کے حوالے سے انسان اور آدمی کے مسئلے پر گفتگو کی ہے اسی طرح اس سے پہلے انھوں نے "جوش اور آدمی" کے عنوان سے بھی ایک مضمون لکھا تھا۔ اس مضمون میں انھوں نے جوش کے ہاں بجا طور پر تجربات کے نامربوط ہونے کی نشاندہی کی تھی۔ چنانچہ ان کی خالی خولی انسان پرستی کا تجزیہ یوں کرتے ہیں:

"میر نے کہا تھا بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں۔ جوش آدمی سے اتنی محبت نہیں کرتے۔ وہ تصور میں اس کی بلندیوں کا ایک مینار بنا سکتے ہیں اور مینار پر چڑھ کر اس کی خداوندی کا اعلان کر سکتے ہیں مگر جب اس مینار سے نیچے جھانک کر اس کی پستیوں اور کمزوریوں کو دیکھتے ہیں تو نفرت اور غصے سے کھولنے لگتے ہیں۔ ان میں اتنی ہمت نہیں کہ اس آدمی سے...... اس نامکمل، کمزور، ضعیف، شریر آدمی سے اس کی کمزوریوں کے ساتھ آنکھیں چار کرنے کے بعد اسے گلے لگا سکیں:

اچھا ہے یا بُرا ہے پیارا ہے ہمارا۔"

اردو تنقید میں ۱۹۳۶ء کے آس پاس غزل کے خلاف بھی ایک شدید ردعمل پیدا ہوا۔ اس بغاوت کے نتائج سے ابھی ہمارے تنقید نگاروں نے بحث نہیں کی۔ سلیم احمد پہلے آدمی ہیں جنہوں نے غزل کے خلاف بغاوت کے نتائج کی جانب اشارہ بھی کیا ہے اور غزل کی سخت جانی کے حوالے سے حکیمانہ نکتہ طرازی بھی کی ہے لکھتے ہیں: "غزل سے ٹکراؤ کے شوق میں ہمارے نظم نگار صدیوں کے پرانے مسلمات اور اصولوں کی تفہیم سے بھی عاری ہو گئے۔ جوش کی اپنی زندگی کا بڑا حصہ غزل سے لڑتے اور غزل کے خلاف طنز و تمسخر سے کام لیتے گزرا ان تحریروں کا جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ان کے اور ان کے ساتھ قریب قریب تمام نظم نگاروں کے فنی تصورات غزل کی نفی کرتے سے پیدا ہوئے۔ کسی قوی دشمن سے لڑائی ایک تو ویسے ہی خطرناک ہوتی ہے لیکن اس کا سب سے بڑا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دشمن آپ کے وجود کو متعین کرنے لگتا ہے یعنی لڑائی کے ذریعے آپ دشمن سے آزاد ہونے کی بجائے دشمن کے اور زیادہ پابند ہو جاتے ہیں۔"

سلیم احمد کی "اقبال ایک شاعر" اپنی تمام ترکوتاہیوں اور قیاس آرائیوں کے باوجود ان معنوں میں اقبالیات میں ایک اہم کتاب شمار ہو سکتی ہے کہ اقبالیات کے ضمن میں سلیم احمد کا بنیادی موقف یہ ہے کہ ہمیں اقبال کو اقبال کے اندر بھی تلاش کرنا چاہئیے اور اپنے اندر بھی۔ "اقبال کا سورۂ اخلاص" نامی مضمون میں سلیم احمد نے بعض بڑے بنیادی اور فکر افروز نکتے اٹھائے ہیں۔ "فنا" کی معنویت پر گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں "آدمی فنا فی اللہ کیسے ہوتا ہے اور اس کے صحیح صحیح معنی کیا ہیں۔ یہ سمجھنا آسان نہیں ہے۔ شاعروں نے قطرے اور دریا کی مثال پیش کی ہے لیکن قطرہ دریا میں مل کر باقی نہیں رہتا جبکہ آدمی فنا فی اللہ ہو کر بھی موجود رہتا ہے پھر وہ فنا کیسے ہوتا ہے۔ یعنی موت کے بعد کی بات تو ادر ہے لیکن زندگی میں؟ فنا فی اللہ کا مرتبہ زندگی میں حاصل ہوتا ہے اور اس میں اگر موت ہوتی بھی ہے تو وہ کسی اور قسم کی موت ہوتی ہے۔ اس موت کے کیا معنی ہیں؟ افسوس چند الفاظ کے سوا ہمارے پاس کچھ نہیں ہے اور ان الفاظ کے معنی کم از کم شارحین اقبال ہمیں نہیں بتاتے۔"

"فنا فی اللہ کے کیا معنی ہیں ...... رسالہ "قشیریہ" میں فنا فی اللہ کے کئی معنی درج ہیں جو فنا کے مختلف مدارج کو ظاہر کرتے ہیں مثلاً فنا کا ابتدائی درجہ صفات مذمومہ سے فنا ہوتا ہے۔ یہ تصور ظاہر ہے کہ اخلاقی ہے۔ لیکن فنا کا آخری درجہ فنا کے خیال سے فنا ہونا ہے یعنی پہلے صفات مذمومہ کو ختم کیا جائے پھر اوپر اٹھ کر دوسری صفات اپنے رشتہ کو توڑا جائے یہاں تک کہ ہر چیز ختم ہو کر صرف فنا کا خیال باقی رہے اور آخری درجہ یہ ہے کہ فنا کا خیال بھی فنا ہو جائے۔" یہیں آ کے سلیم احمد کے یہاں ایک دفعہ پھر ذات اور

شخصیت کا مبحث سامنے آتا ہے اور خودی اور خدا کی معنویت موردِ بحث میں آتی ہے۔ سلیم کا خیال ہے کہ شخصیت کے حقیقی پہلو کا بیان خودی کا بیان ہے اور جب ہم اس کے مثالی پہلو کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں تو اسے خدا کہتے ہیں.......ہم آئینے میں اپنا عکس دیکھتے ہیں ہماری صورت کیا ہے ہمیں یہ نہیں معلوم مگر ہمیں ہمارا عکس نظر آتا ہے۔ یہ عکس ہماری شخصیت ہے جو ذات کے مدمقابل ہے۔ گویا جس طرح ہماری ذات نامعلوم ہے اسی طرح خدا کی ذات بھی نامعلوم ہے۔ خدا کے بارے میں ہمیں جو کچھ معلوم ہے وہ ہمارا تصور ہے خدا نہیں ہے۔ فنافی اللہ کا تصور یہ ہے کہ ہماری ذات اور خدا عین یک دگر ہیں لیکن ان کے درمیان ہمارا تصور حائل ہے یعنی ہماری خودی۔ ہم اس خودی کو فنا کر دیں تو ہم اور خدا ایک ہیں۔

یہاں میں ضمناً یہ بھی عرض کر دوں کہ ذات اور شخصیت کی تفریق کی بحث میں سلیم احمد نے شخصیت اور ذات کی وہی تعریف قبول کی ہے جو انہیں بحیثیت ایک ادیب قبول کرنی چاہیے تھی۔ اور اس تعریف پر اوسپنسکی جیسا ماہر نفسیات اور لارنس جیسا نامور ادیب، دونوں متفق ہیں۔ ویسے آل پورٹ نے اپنی کتاب میں جو ۱۹۲۷ء میں لکھی گئی تھی شخصیت کی تقریباً پچاس تعریفیں درج کی ہیں جو باہم متصادم تھیں آج ان کی تعداد اور بڑھ گئی ہے۔ فضیل جعفری کو سلیم احمد پر اعتراض ہے کہ انہوں نے شخصیت کو "پرسنا" کہہ کر شخصیت کی جامعیت کو مجروح کیا ہے حالانکہ شخصیت کو پرسنا کہنے والوں میں مذکورہ بالا دو حضرات کے علاوہ خود ایلیٹ کا نام بھی لیا جا سکتا ہے۔ فضیل جعفری نے آل پورٹ کی کتاب کا حوالہ تو دے دیا لیکن ان کا دھیان کتاب کے اس سرآغاز کی طرف نہیں گیا جہاں آل پورٹ نے میکس مسلر کا ایک دلچسپ اقتباس درج کیا ہے جس میں شخصیت کے "معشوق ہزار شیوہ" ہونے کا صاف اعتراف و اعلان ہے۔ میکس ملر نے لکھا تھا:

"But this word 'Persona' has rolled along with wonderful bounds, striking right and left, suggesting new thoughts, stirring up clouds of controversy and occcupying to the present day a prominent place in all discussions on theology and philosophy, though few only of those who use it know how it came to be."

واقعہ یہ ہے کہ آل پورٹ کی کتاب (۱۹۲۷ء) سے لے کر آرتھر ایس ریبر کی ڈکشنری آف سائیکالوجی (۱۹۸۵ء) تک شخصیت کی تعریف پر اتفاق رائے نہیں ہو سکا اور نہ اس کا امکان ہے ذات اور شخصیت یا جوہر اور شخصیت کے مبحث سلیم احمد کے یہاں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں جہاں ان تصورات کے اطلاقات میں سلیم احمد نے ٹھوکر کھائی ہے۔ وہیں بعض جگہ ان کی مدد سے شخصیات

کا جاندار تجزیہ بھی کیا ہے۔ اہل ادب جانتے ہیں کہ عسکری صاحب تمام عمر مجرد رہے اور عام طور پر گوشہ نشین اور مردم بیزار۔ یہیں آکے سلیم احمد کے اس توقف کے معانی سمجھ میں آتے ہیں کہ عسکری کی ساری تگ و دو انسان سے آدمی بننے کی ہے۔ وہ اپنے باطن میں حیاتیاتی اور جبلی طور پر زندہ رہنے کے خواہاں تھے سلیم احمد نے بالکل درست لکھا ہے کہ "عسکری کی میر پرستی بھی ان کی اسی روحانی اور نفسیاتی ضرورت سے پیدا ہوتی ہے۔ لطف یہ ہے کہ غالب سے ان کی بیزاری بھی اسی مسئلے کی پیدا کردہ ہے"۔ سلیم احمد نے حیاتیاتی اور جبلی طور پر زندہ رہنے کی عسکری کی اس خواہش کا دائرہ پھیلا کر شریعت پر ان کے زور دینے کی معنویت متعین کی ہے اور لکھا ہے کہ شریعت پر عسکری کا زور دینا اصلاً اپنے جوہر کو ترقی دینے کے مترادف تھا۔ گویا سلیم احمد کے خیال میں مذہب سے عسکری کی دو نوں ضروریات پوری ہو جاتی ہیں۔ وہ اس مذہب کے ذریعے عام آدمیوں کو پالیتے ہیں اور اپنے جوہر کو بھی۔

سلیم احمد کی تنقید کا یہ اہم امتیاز ہے کہ اس میں انھوں نے ادب، انسانی باطن، روح، مذہب، تہذیب، روایت، تصوف یا دوسرے لفظوں میں انفس اور آفاق کی وسعتوں کی تفہیم کی مخلصانہ کوشش کی ہے بحیثیت ایک سچے پاکستانی ادیب کے انھوں نے اسلامی ادب اور پاکستانی ادب کے موضوعات پر بھی لکھا اور پاکستان جیسی دینی مملکت میں ادب کی حیثیت اور معنویت پر بھی بے باکانہ انداز میں روشنی ڈالی۔ ۱۹۶۹ء میں انھوں نے "سیپ" میں "پاکستانی ادب کا مسئلہ، اسلامی ادب کا مسئلہ" جیسے موضوعات پر قلم اٹھایا جب تحریک ادب اسلامی کے بیشتر ادیب اس مسئلے پر لکھ کر اور شاید تھک کر خاموش ہو چکے تھے۔ اصل میں ادب سلیم احمد کے لیے صرف ذہنی ترنگ کا مسئلہ ہی نہ تھا بحیثیت مسلمان قوم کے ایک فرد ہونے کے تہذیبی سطح پر باقی رہنے کا مسئلہ بھی تھا۔ ان کی کتاب "اسلامی نظام مسائل اور تجزیے" اگرچہ تنقید کی کتاب نہیں لیکن اس کے مطالعے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ سلیم احمد اسلام، اسلامی تہذیب، اس کے اصول و مبادی اور اس کے نفاذ کے سلسلے کی عملی مشکلات پر کس قدر گہری نگاہ رکھتے تھے۔ پھر ان کا مسئلہ صرف پاکستان کی مسلم تہذیب کا نہیں، تھا بلکہ پوری ملتِ اسلامیہ کا بالعموم اور اس کے ساتھ ساتھ اس ہند اسلامی تہذیب کا بھی تھا جس نے ادب کی سطح پر خسرو، میر اور اقبال جیسے بے مثال شاعر پیدا کیے تھے اور فنِ تعمیر کی سطح پر تاج محل کو جنم دیا تھا۔ سلیم احمد کا خیال تھا کہ اب ہماری تہذیب، جو تہذیبِ مغرب کی طرف قبلِ تقسیم کی نسبت کہیں تیزی سے جھک رہی ہے اور اس کی اندرونی مزاحمت تیزی سے ختم ہو رہی ہے۔ شاید کوئی نیا امیر خسرو بلکہ حالی اور اقبال تک بھی پیدا نہ کر پائے گی انھوں نے اس صورتِ حال کے پیشِ نظر جو سوال اٹھایا تھا اسی پر ہمارے نئے ادب، نئی تنقید اور نئے تہذیبی وجود کی عمارت کھڑی

ہو گی ۔ سلیم احمد نے لکھا تھا: "اب دیکھنا یہ ہے کہ ہزار سالہ طرزِ احساس کے خاتمے یا کمزوری سے جو خلا پیدا ہو گا کیا اس میں ہم کوئی ایسا طرزِ احساس پیدا کر سکیں گے جو ہمیں اس یلغار سے بچا لے اور جس کے ذریعے ہم اپنا کوئی نیا تشخص پیدا کر لیں۔ پاکستانی ادب کا مقصد اسی نئے طرزِ احساس اور نئے تشخص کا مسئلہ ہے فی الوقت صورتِ حال یہ ہے کہ ایک طرف ہم ماضی کے طرزِ احساس سے کٹ گئے ہیں یا رفتہ رفتہ کٹ رہے ہیں۔ دوسری طرف نیا طرزِ احساس نئی بنیادوں کی تلاش کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ لوٹ پھر کر اسلام کی طرف نظر جاتی ہے لیکن تہذیبی معاملات میں مجرّد اسلام کے کوئی معنی نہیں یہاں تو یہ دیکھا جائے گا کہ اسلام داخلی اور خارجی طور پر ہمارے اندر اور باہر وہ کون سی شکلیں پیدا کرتا ہے جو ماضی سے مختلف ہوں۔ پاکستان کا تہذیبی بحران اسی مسئلے کا پیدا کردہ ہے اور جب تک اس بحران سے کوئی معین صورت تشکیل پذیر نہ ہو پاکستانی ادب کا پیدا ہونا بھی ناممکن ہے اس کے بغیر یا تو ہم ماضی کے طرزِ احساس کو دہراتے رہیں گے اور یہ بھی کچھ دنوں کے بعد ہمارے لیے ناممکن ہو جائے گا۔ یا پھر اپنا تشخص مکمل طور پر کھو کر ایسی قوم بن جائیں گے جو کسی مغربی قوم کی بے روح نقل ہو۔ ہمارا موجودہ شعر و ادب اسی خطرے کی غمازی کر رہا ہے۔"

گویا ؏ فیصلہ تیرا ترے ہاتھوں میں ہے دل یا شکم

ڈاکٹر سلیم اختر

سلیم احمد ــــ شخص اور نقّاد

"ان مضامین میں جو زاویۂ نظر اختیار کیا گیا ہے اس سے اختلاف کیا جا سکتا ہے بلکہ کیا جانا چاہیے۔ پڑھنے والا صرف مردہ خیال سے اختلاف نہیں کرتا، ہو سکتا ہے کہ آخر میں آپ ان مضامین کو بالکل کھوٹا سکہ قرار دیں لیکن ذاتی طور پر مجھے یہ اعتماد ہے کہ میں جعلی سکہ ساز نہیں ہوں۔ ساتھ ہی میں اس بات پر یقین رکھتا ہوں کہ ہر دور میں ایک آدمی ایسا موجود ہوتا ہے جو کھرے اور کھوٹے میں امتیاز کر سکتا ہے۔ میں نے اپنی یہ ناچیز تحریریں اسی ایک آدمی کے لیے لکھی ہیں۔ مجھے خوشی ہوگی اگر وہ ایک آدمی آپ ہوں۔"

(ابتدائیہ: "نئی نظم اور پورا آدمی" ۱۹۶۲ء)

غالبؔ کون؟

ایسی فضا میں، جب غالبؔ کی شہرت برصغیر پاک و ہند کے گلی کوچوں سے نکل کر یورپ اور امریکہ کے بازاروں اور چین اور روس کے مکینوں تک پہنچ چکی ہے اور لوگ بزعم خود ہر سوال کا خاتمہ کر چکے ہیں۔ لوگوں کو عسکری کا استفسار اتنا برا معلوم ہوا کہ بپھرے بگڑ گئے ہم سمجھتے ہیں کہ یہ سوال اتنا ہی سچا ہے جتنا غالبؔ کی زندگی میں تھا اور یقیناً غالبؔ کی صد سالہ برسی پر برمحل پوچھا گیا تھا عسکری کے سوال کے دو سال اور روحِ عصر کے سوال کو سوا سو سال ہو چکے ہیں اس لیے مزید تاخیر مناسب نہیں۔ ہمارا

جواب حاضر ہے :۔

(بسم اللہ : "غالب کون؟" ۱۹۷۱ء)

"دنیا میں شاید انسان ہی ایسی مخلوق ہے جو اپنے عمل کی ذمہ داری سے نہیں بچ سکتی عمل ہی کی نہیں بے عملی کی ذمہ داری سے بھی ـــــ لیکن ہم دنیا کے تمام انسانوں میں ایک ایسی مخلوق ہیں جو اپنے عمل اور بے عملی دونوں میں کسی کی بھی ذمہ داری اٹھانے کے قائل نہیں ہیں "۔

("ادھوری جدیدیت" (ص: ۸۴) ۱۹۷۷ء)

"خیال بہر حال ایک آزادی کا طالب ہوتا ہے اس کے وجود کی پہلی شرط ہی یہ ہے کہ وہ پہلے سے کسی نتیجے کا پابند نہیں کیا جا سکتا۔ سوچنے کے معنی اختلاف کرنے کی آزادی کے ہیں خواہ انجام کار ہم اختلاف کرنے کی بجائے اتفاق ہی کریں۔ خیال ہمیشہ دو دھاری تلوار کی طرح ہوتا ہے جس کے دونوں رُخ آزادانہ طور پر کھلے ہوتے ہیں ہم اس تلوار کو استعمال کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں نہ ہمت.........

("اقبال ایک شاعر" (ص: ۱۵) ۱۹۷۸ء)

اور آخر میں ایک سوال ـــــ جو سلیم احمد نے مجھ سے اُس خط میں پوچھا تھا جو ان کے انتقال سے ایک دن قبل مجھے ملا تھا اور جو غالباً ان کا آخری خط ہوگا۔

"......... اور ذرا یہ بھی بتایئے کہ ایسے ملک میں جہاں شاعری کی تنقید کا جواب ذاتی حملوں سے دیا جاتا ہے تنقید کیسے پنپ سکتی ہے؟"

ان تمام اقتباسات کو ملا کر پڑھنے سے ذہن میں کیسے شخص کا تصور ابھرتا ہے؟ ایسا شخص جو اپنی آرا کو حتمی سکے نہیں سمجھتا، جو سوال کرنا بھی جانتا ہے اور جواب دینا بھی، جو عمل، بے عملی (اور ان دونوں کے حوالے سے ردِ عمل کو بھی) قابلِ مواخذہ سمجھتا ہے، جو خیال کی دھار سے خوف زدہ نہیں ـــــ اور ان سب کے باوجود وہ جب کسی مسئلہ، کتاب، شخص یا تخلیق کے بارے میں اظہارِ رائے کرتا ہے تو نزاعات کے ہجرۂ ہفت بلا کے دروازے کھل جاتے ہیں اور اس لیے وہ بالآخر اس

استفسار پر مجبور ہو جاتا ہے۔ "جہاں شاعری کی تنقید کا جواب ذاتی حملوں سے دیا جاتا ہو تنقید کیسے پنپ سکتی ہے؟" ــــ میں سلیم احمد کے اس سوال میں ایک اور سوال کی صورت میں مزید اضافہ کی اجازت چاہوں گا کہ تنقید کے ساتھ ساتھ خود تخلیق بھی کیسے پنپ سکتی ہے؟ کیونکہ تخلیق کے بغیر تنقید اندھیرے میں تیر چلانے کے مترادف ہے کہ تنقید تو تخلیق کے گنبدِ بے در میں صدائے بازگشت ہے!

اردو میں کاروبارِ نقد سے متعلق حضرات کی اکثریت ذاتی رائے سے خوفزدہ احباب پر مشتمل نظر آتی ہے، اس حد تک کہ ان کی تنقید نفیِ ذات کی مثال بن کر رہ جاتی ہے۔ چنانچہ بیشتر اہلِ نقد کی تحریریں ذاتی آراء سے عاری اور مستعار حوالوں سے آراستہ پیراستہ نظر آتی ہیں اور تو اور وہ تو "میں" کے بجائے "راقم الحروف" یا "راقم" لکھتے ہیں۔ ذاتی رائے سے خوف کی تشکیل میں اگرچہ شخصی اور اجتماعی نوعیت کے کئی عوامل کی کارفرمائی کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے لیکن ان سب کو بآسانی دو گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کچھ کا تعلق ہمارے خارجی ماحول سے ہے تو بعض ہمارے نظامِ تعلیم کا ثمر ہیں۔

جہاں تک خارجی ماحول کا تعلق ہے تو شاید یہ کہنا زیادہ مبالغہ آمیز نہ ہو کہ ہمارے ہاں حکومت خواہ کسی "ازم" ہی کی کیوں نہ رہی ہو مگر آزاد سوچ، تخلیقی اوج اور غیر متعصبانہ تحقیق کے لیے یہاں فضا کبھی سازگار نہیں رہی ہے شاید اس لیے ٹرسٹ اخبارات کے صحافی تو پھل پھول رہے ہیں اور تخلیق کاروں کو شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھا جارہا ہے بلاواسطہ یا بالواسطہ احتساب کا عمل جاری رہتا ہے جس کے نتیجے میں سوچ کے سوتے گدلا گئے ہیں اور فضائے تخلیق زہر آلود محسوس ہوتی ہے۔ جتنی مطبوعات ہمارے عہد میں ضبط ہوئی ہیں شاید تمام انگریزی راج میں بھی اتنی مطبوعات ضبط نہ ہوئی ہوں گی، جس مذہب کے پیغمبر کی پہلی وحی "اقراء" سے شروع ہوئی اس مذہب کے نام پر عقل و خرد سے بیگانہ اور تخلیقی لحاظ سے بنجر معاشرہ کی تخلیق کی جارہی ہے ادھر سوچ کے آزاد پنچھی کو پنجرہ بند کرنے میں ہمارا نظامِ تدریس بھی اساسی کردار ادا کر رہا ہے، اساتذہ کی اکثریت، ذاتی سوچ اور طبع زاد خیالات کے وصف سے عاری نظر آتی ہے اسی لیے نہ وہ خود کسی مسئلے کے بارے میں سوچتے ہیں اور نہ طلبہ کو سوال کرنے دیتے ہیں۔ ان کا سرمایۂ علم نوٹس کی کاپی میں محفوظ ہو جاتا ہے جسے وہ سال بہ سال ــــ بلا کسی اضافہ ــــ اپنے طلبہ کی کاپیوں میں منتقل کرتے جاتے ہیں۔

لطیفہ: اردو کے ایک مشہور استاد نے تو نوٹس کی کاپی پر برمحل لطیفے بھی لکھ رکھے تھے چنانچہ

ہر نئی کلاس کو نوٹس لکھوانے کے ساتھ ساتھ پرانے لطیفے بھی سنائے جاتے تھے۔ ادھر یونیورسٹیوں میں ایم اے اور پی۔ایچ۔ڈی کے نام پر جو تحقیقی مقالات قلم بند کرائے جاتے ہیں ان میں کسی تخلیق یا تخلیق کار اور نظریہ یا نظریہ ساز کے بارے میں ذاتی رائے کے اظہار کی گنجائش نہیں ہوتی یعنی جو کچھ کہو دوسروں کے حوالے سے کہو (اسے اصطلاح میں "سند" کہتے ہیں) مثلاً آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ سورج مشرق سے نکلتا ہے بلکہ یوں کہیں گے کہ فلاں مشہور جغرافیہ دان کی فلاں کتاب کے صفحہ نمبر اتنے پر درج ہے کہ سورج مشرق سے نکلتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے نقادوں کی اکثریت کا کاروبار مانگے کی کچھ آرا اور ان بے جوڑ حوالوں پر چلتا ہے اور خوب چلتا ہے۔ ہماری تنقید کے بے روح نظر آنے کا ایک بنیادی سبب یہ بھی ہے کہ نقاد موضوع کے بارے میں سوچنے کی زحمت گوارا کرنے کی بجائے حوالہ جمع کرنے میں لگا رہتا ہے یہ طریقہ محفوظ بھی ہے اور بے ضرر بھی۔ ذاتی رائے کے خام، غلط یا بے معنی ثابت ہونے کا خطرہ کیوں مول لیا جائے اور اس سے بھی بڑھ کر رائے کے ردعمل میں جنم لینے والی مخالفانہ آرا اور نزاعات کے شر سے بھی عزت محفوظ رہتی ہے۔ اگر "مقدمہ شعر و شاعری" کو اردو میں تنقید کی پہلی کتاب تسلیم کیا جائے تو پھر اس کے سال اشاعت ۱۸۹۳ء سے لے کر ۱۹۸۵ء تک اردو تنقید کے ۹۲ برس میں اور یجنل سوچ کے حامل ایسے کتنے نقاد نظر آتے ہیں جنہوں نے اپنے خیالات کے خمیازہ میں نزاعات بھگتے ؟ کلیم الدین احمد محمد حسن عسکری، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، سلیم احمد، وارث علوی، شمس الرحمٰن فاروقی ــــــ میں نے ان بڑے نقادوں میں ڈاکٹر وزیر آغا کا نام اس لیے نہیں لیا کہ ایک تو وہ وارث علوی جتنا بڑا نقاد بھی نہیں اور دوسرے اس لیے بھی کہ اس میں مخالف آرا برداشت کرنے کا ظرف نہیں ہے اس لیے ناموافق آرا کی منطق کو خندہ پیشانی سے برداشت کرنے کی بجائے کردار کشی کے لیے مامور کیے گئے جتھے کو S.O.S کا سگنل دے دیا جاتا ہے (پیش گوئی: اس مضمون کے ردعمل میں جماعت اسلامی کے اخبار "جسارت" کراچی میں دشنامی کالم چھپے گا) یہ رویہ اس لیے قابل مذمت ہے کہ یہ بھی اظہار رائے کے عمل میں رکاوٹ کا باعث بنتا ہے لیکن جن حضرات کے اسماء گنوائے گئے ان میں سے ایک نے بھی ادبی دہشت پسند نہ پال رکھے تھے۔ اگر کسی بات کا جواب دینا چاہا تو خود دیا ورنہ خاموش رہے۔ بلکہ بالعموم خاموش ہی رہتے تھے لیکن دنیائے نقد میں ان کے دم قدم سے جو رونق رہی اس سے بھی سب آگاہ ہیں۔ میں زیادہ نام نہیں گنواتا مگر فرض کیجیے کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری نے تنقید نہ لکھی ہوتی تو آج ہماری تنقید کہاں ہوتی؟

کمزور اعصاب کے نقادوں کی تحریریں ایم۔اے اردو کے طلبہ کا بھلا تو کر سکتی ہیں مگر وہ تنقید

نہ ہو گی کچھ اور ہو گا اس لیے جب محمد حسن عسکری یا ڈاکٹر احسن فاروقی پروفیسروں کی تنقید کو منفیانہ تنقید قرار دیتے تھے تو خود "پروفیسر" ہونے کے باوجود یہ طعنہ کبھی بُرا نہ لگا کہ وہ حق پر تھے۔ مگر سلیم احمد اردو ناقدین کی اس محدود اقلیت سے تعلق رکھتے ہیں جنہوں نے ہمیشہ ذاتی سوچ پر انحصار کیا جو محسوس کیا اسے برملا کہا اور لگی لپٹی رکھے بغیر ذاتی رائے کا اظہار کیا۔ یہ رائے مقبول عام تھی یا نہیں، اس کے ردعمل میں کون کون میدان میں اترا یا ردعمل میں کتنی شدت اور خشونت تھی۔ سلیم احمد کو اس سے غرض نہ تھی۔ میں سلیم احمد کے قریب نہیں رہا صرف چند ملاقاتیں ہوئیں۔ اس لیے میں سلیم احمد کی نفسیاتی افتاد سے آگاہ نہیں لیکن بعض اوقات یہ محسوس ہوتا ہے کہ بہت سے نزاعات اس نے صرف لوگوں کو چڑانے کے لیے پیدا کیے تھے، صرف تماشا دیکھنے کے لیے۔ اب اس عمل میں اگر وہ بعض اوقات وہ خود بھی تماشا بن جاتا تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا تھا۔ نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو اس کے تنقیدی مزاج میں ایک خاص قسم کی پسندی آزار Sadistic بھی ملتی ہے یعنی تنقید سے زیادہ سے زیادہ لوگوں کو پریشان کر کے وہ ان کے غصہ، غیظ و غضب اور دشنام سے لطف حاصل کرتا محسوس ہوتا ہے یا پھر یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ صاحبِ حال نقاد ہو اور تعلق اس کا فرقہ ملامتیہ سے ہو جن کے مسلک میں گالیاں کھانا باعث ثواب ہوتا ہے۔ وجہ خواہ کچھ ہی ہو، مجھے تو سلیم احمد اس شعر کی تفسیر نظر آتا ہے:

اسے جب سے ذوقِ شکار تھا

اسے زخم سے سروکار تھا!

نیا دور شمارہ ۸۰۔۷۹ (مارچ ۱۹۸۵ء) میں سلیم احمد کے ساقی فاروقی کے نام جو مکاتیب "روایتی غزل کے بارے میں" کے عنوان تلے شائع ہوئے ہیں وہ اس بناء پر خصوصی توجہ چاہتے ہیں کہ ان میں سلیم احمد نے اس ذہنی کشمکش پر کھل کر لکھا ہے جس میں وہ وقتاً فوقتاً مبتلا رہا اور جس کے نتیجہ میں بقول اس کے:

"میں کبھی شعور کی گرفت میں ہوتا ہوں تو کبھی لاشعور کی، ۱۵ سے ۱۹ سال کی عمر تک مجھ پر ایک ایسا وقت گزرا جب میں شعوری گرفت سے نکل کر لاشعوری اثرات سے مغلوب ہوا۔"

ان مکاتیب میں سلیم احمد نے ایسے "ذہنی دوروں" کے حوالہ سے جس طرح اپنی تخلیقی زندگی کے بعض ادوار کو سمجھنے کی کوشش کی ہے ان کی بنا پر سلیم احمد شخصی اور سلیم احمد شاعر (اور نقاد)

کے تجزیاتی مطالعہ کے لیے یہ خطوط اساسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ سلیم احمد کی تنقید میں بعض اوقات جو جھنجھلاہٹ اور اس کے کالموں میں بسا اوقات جو غیظ و غضب کا اظہار ملتا ہے تو اس کا باعث اس نفسیاتی پس منظر میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ملاحظہ ہوں یہ منہ بولتی تصویریں:

"........ انہوں (یعنی عسکری صاحب) نے کہا تھا کہ روایتی شاعری کے ذریعہ تم نے درد، کسک اور نشاطیہ لہجہ پر قابو پا لیا ہے اب غصہ اور طنز کے اسالیب کو بھی آزماؤ، میں نے یہ کام شروع کیا تو میرے اندر نہ جانے کیسے کیسے "بھوت" جاگ اٹھے اور میں بالکل از خود رفتہ ہونے لگا۔ عسکری صاحب کہتے تھے کہ اگر تیری یہ کیفیت قائم رہی تو لوگ تجھے سڑک پر پتھر مارنے لگیں گے۔ بہت جلد اس کی نوبت آ گئی اور میری داخلی کیفیت کا کلائمکس ذہنی اختلال کا وہ دورہ تھا جو ۶۳ء میں مجھ پر پڑا تب سے چھوٹے بڑے سات دورے مجھ پر پڑ چکے ہیں اور مستقبل نامعلوم ہے۔ یوں وہ نظمیں جو تمہارے مطالعے میں آئی ہیں ایک ایسے وقت میں کہی گئیں جب ایک ہلکے سے دورے کے زیر اثر تھا میری نظم "مشرق" اور بعض اخباری کالم اسی قسم کے دوروں کی پیداوار ہیں جبھی ہیں ایک طرف لاشعور کی گرفت میں تھا اور دوسری طرف اس سے نکلنے کی بھرپور کوشش کر رہا تھا۔ میں ان سارے دوروں کی تحلیل نفس تو نہیں کر سکتا لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ "شعور" کے غلبہ کی وجہ سے میری شخصیت کا داخلی توازن بہت بڑی حد تک بگڑ گیا تھا یہ دورے اسی توازن کو بحال کرنے کا حیاتیاتی عمل تھے۔ ان کے ذریعہ لاشعور نے مجھ پر غلبہ پانے کی کوشش کی لیکن لاشعور کا غلبہ کیا معنی رکھتا تھا اس کے تصور ہی سے میں لرز جاتا ہوں۔"

ان سطروں کی روشنی میں اگر سلیم احمد کی شخصیت کا مطالعہ مقصود ہو تو اپنی نزاعی آراء کی پیدا کردہ تمام نرجاریت کے باوجود وہ باطنی خوف کا شکار نظر آتا ہے۔ "ذہنی اختلال" اور کئی اعصابی دورے کسی بھی شخص کی نفسیاتی بنیادوں میں زلزلہ بپا کر سکتے ہیں اگر سلیم احمد تخلیقی فنکار نہ ہوتا اور اظہار کے متنوع اسالیب پر وہ قادر نہ ہوتا تو شاید آج اس کی "تاریخ" وہ نہ ہوتی جواب ہے یہ تو تخلیقی اظہار تھا جس نے "ذہنی اختلال" کو شخصیت پر مکمل طور پر حاوی نہ ہونے دیا کہ تخلیق اس کے لیے تزکیہ کا باعث بنی اور یوں اعصابی دباؤ سے شخصیت میں پڑنے والی دراڑوں کو پر کرنے کے لیے سیمنٹ کا کام کرتی رہی۔ سلیم احمد ذہین اور صاحب مطالعہ تھا اس لیے وہ ذہنی اختلال کی

کیفیات کا تجزیہ کر کے خود بھی ان سے کسی نہ کسی حد تک نبرد آزما رہا لیکن اس کے باوجود اس کے تحت الشعور میں یہ خوف ہمیشہ رہا ہو گا کہ اگر ذہنی اختلال کا یہ دورہ آخری ثابت ہوا تو پھر۔

نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو اسلوب سلیم احمد کی نفسیاتی ضرورت بن جاتا ہے اس کے ہاتھ میں تیکھے فقروں کی دو دھاری تلوار تھی جو اگر اس کے اپنے دفاع کے لیے کارآمد تھی تو دوسروں کو زخم لگانے کے لیے مؤثر، یوں دیکھیں تو سلیم احمد کے اسلوب کا عمومی چلبلا پن، اس کی فقرہ بازی اور پھبتی (جو بعض اوقات طعن و تشنیع میں تبدیل ہو جاتی ہے) ایسے ہتھیار ہیں جن سے اس نے اپنی تنقید کا اسلحہ خانہ تیار کیا۔ اب دیکھئے تا سلیم احمد نے "غالب کون؟" اور "اقبال ایک شاعر" میں جو مباحث چھیڑے اگر ان کے لیے اس نے محض وزیر آغا جیسا بے جان اسلوب اپنایا ہوتا تو شاید یہ کتابیں اور بالخصوص "اقبال ایک شاعر" اتنی متنازع فیہ نہ ثابت ہوتی۔ واضح رہے کہ خود سلیم احمد نے اپنے اس اسلوب کو "اپنی ابتذال پسندی" قرار دیا تھا۔ "غالب کون" میں سلیم احمد نے بڑے دلچسپ انداز میں اسلوب کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے:

> "اسلوب شخصیت کا عطر ہے جو ہر ہے۔ یہ تجلی کی وہ رو ہے جو شخصیت سے پھوٹ رہی ہے۔ اپنے اسلوب میں ہم پورے کے پورے موجود ہوتے ہیں کہ یہ ہماری پوری سوانح عمری ہوتا ہے۔ اسلوب کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے کہ ہم نے کتنی زندگی بسر کی ہے اور کیسی۔ ہم خود کو کتنا چھپائیں مگر ہمارا اسلوب ہمیں ظاہر کر دیتا ہے۔ یہ ہمارا ایسا پردہ در ہے کہ در انداز دشمن اور راز دار دوست بھی نہ ہو گا اسلوب بتاتا ہے کہ ہم کیا ہیں خود کو کیا سمجھتے ہیں اوروں کی طرف ہمارا رویہ کیا ہے ہم دنیا سے کیا تعلق رکھتے ہیں در اصل اسلوب ہی ہماری شخصیت ہے۔" (ص: ۱۱۷)

اس کتاب میں ایک اور موقع پر بھی سلیم احمد نے شخصیت اور اسلوب کے مسئلہ پر اچھی گفتگو کی ہے:

> "وہ لوگ جو شخصیت اور اسلوب کے اندر رہنا چاہتے ہیں وہ دو طرح کی حد بندیاں کرتے ہیں ایک حد بندی اپنے اندر ایک اپنے باہر، اندر کی حد بندی انہیں ذات کی طرف بڑھنے سے روکتی ہے دوسری حد بندی دوسروں کی طرف۔ وہ دونوں طرف ایک حصار سا کھینچ لیتے ہیں اور اس میں مگن رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ بچہ کے پیار، محبوبہ کے التفات اور ایٹم بم کے دھماکے سے بھی نہیں بدلتے۔ جب میں نے اسلوب

کو شخصیت کا جوہر کہا تو اس سے میری مراد یہ تھی کہ ایسے لوگوں کی شخصیت ان کے اسلوب میں پوری پوری موجود ہوتی ہے اور جب ہم ان کے ایک فقرہ سے یہ بھی سمجھ سکتے ہیں کہ وہ اپنے بارے میں کیا خیال رکھتے ہیں، دوسروں کے بارے میں کیا محسوس کرتے ہیں اور دنیا کے بارے میں کیا رویہ اختیار کرتے ہیں۔"[۵۴]

اس ضمن میں ایک اقتباس اور:

"اسلوب میں ہمارے احساس وخیال کے سارے رویے اور تیور موجود ہوتے ہیں سعدی نے کہا ہے کہ "آدمی جب تک نہیں بولتا اس کے عیب و ہنر چھپے رہتے ہیں" بعض لوگ تو اسلوب کو دیکھ کر یہاں تک اندازہ لگا لیتے ہیں کہ آدمی جنسی فعل کیسے کرتا ہوگا۔ چنانچہ عسکری صاحب نے کہا ہے کہ اسلوب پوری سوانح عمری ہوتا ہے اور ایسی سچی سوانح عمری جس میں کوئی بات چھپائی نہیں گئی بلکہ چھپ نہیں سکی، اسلوب ہمارے عیب و ہنر، قوت و کمزوری، عمق و سطحیت، ذکاوت و حمق، حساسی اور بے حسی کا ایسا پردہ در ہوتا ہے کہ باتونی بیوی بھی نہ ہوگی۔"[۵۵]

ان اقتباسات کی روشنی میں اگر سلیم احمد کی شخصیت کو صرف اس کے اسلوب سے سمجھنا ہو تو مجھے تو وہ ہاتھ میں دودھاری تلوار لیے چومکھی لڑنے والا نقاد نظر آتا ہے۔ لیکن فقرہ بازی سے قطع نظر بحیثیت مجموعی سلیم احمد اپنے اسلوب کا اسیر ہونے کے برعکس اسے اپنی تخلیقی شخصیت کی توسیع کے لیے استعمال کرتا ہے یوں کہ مزاج کی آزاد پسندی اسے نزاعات پر بپھرنے والے نقاد میں تبدیل کر دیتی ہے۔ سلیم احمد نے شخصیت اور اسلوب کے بارے میں جس جذباتی انداز سے لکھا ہے اس کی روشنی میں اگر خود سلیم احمد کی شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ کرنا ہو تو سلیم احمد کے اپنے الفاظ میں:

"میرے شعور اور لاشعور میں ایک "فصل" ہے اور میری شخصیت پر شعور کا غلبہ ہے اس حد تک کہ مجھے بعض اوقات گمان ہونے لگتا ہے کہ "میں فقط ہوں دماغ میں زندہ" اور اس غلبہ کی وجہ میرے وہ مخصوص حالات ہیں جن سے میں بچپن ہی میں ایک "شعوری" شخصیت بن گیا لیکن لاشعور کی تہ میں ایک ایسا لاوا پک رہا ہے جو آتش فشاں کی طرح میری پوری شخصیت کو توڑ کر باہر نکلنا چاہتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ان دونوں میں توازن اور ہم آہنگی کیسے پیدا ہو اور لاشعور کس طرح میری شخصیت کو ضرر پہنچائے بغیر شعور سے رابطہ پیدا کر کے ایک نیا توازن حاصل کر سکے۔ یہ سوال میری زندگی اور شاعری کا سب سے بڑا

سوال ہے۔" ("نیا دور"، مارچ ۱۹۸۵ء)

بعض سوالات ایسے ہیں کہ انسان ان کا جواب نہیں دے پاتا اور یوں ان سے آنکھیں چراتا ہے اور یہ آنکھیں چرانا ہی بعض اوقات نفسی کشمکش کا موجب بن جاتا ہے۔ سلیم احمد میں شعور اور لاشعور کے غلبہ کی جو جنگ جاری تھی اس کا نتیجہ کس کے حق میں ہوگا۔ یقیناً یہ اس کی زندگی کا سب سے اہم اور سب سے خطرناک سوال تھا اور اگر ارتفاع کے نقطہ نظر سے دیکھیں تو سلیم احمد نے اپنی تحریروں کے ذریعے سے جو سوالات کیے وہ اپنے قارئین سے کم نہیں اور خود اپنے آپ سے زیادہ تھے۔ سلیم احمد اس کشمکش کے مضر اثرات سے اس لیے محفوظ رہا کہ اس نے ہمت کر کے اس کشمکش کو اور اس سے وابستہ شخصیت کی وحدت کے بنیادی سوال کو تسلیم کر لیا۔ ورنہ بصورتِ دیگر وہ اپنے ذہنی اختلال کی پیدا کردہ پرچھائیوں کی دنیا کا اسیر بن کر رہ جاتا۔

اس نے اپنے ایک مضمون "فقرہ یا فقرہ بازی" میں فقرہ بازی کے حوالے سے سنجیدہ لوگوں کی تحریر کا مضحکہ اڑاتے ہوئے کیا خوب لکھا ہے:

"جب میں، سنجیدہ لوگوں کی تحریروں میں یہ عنصر دیکھتا ہوں تو مجھے اس سے ذاتی دلچسپی محسوس ہونے لگتی ہے کیونکہ گو ایسی تحریروں میں نام نہیں لیا جاتا کیونکہ سنجیدہ لوگ اپنے ہدف کو متعین کرنے کی ضرورت نہیں سمجھتے صرف ہوائی تیر چھوڑتے ہیں لیکن وہ اصل ان کا ہدف بیشتر تین چار آدمی ہوتے ہیں۔ محمد حسن عسکری جو فقرہ بازوں کے استاد سمجھے جاتے ہیں انتظار حسین جو ان کے نائب سالار ہیں اور ہم دو بھائیوں سلیم احمد اور شمیم احمد جنہیں شاید ادب کا ذکیت قسم کی کوئی چیز سمجھا جاتا ہے۔ پچھلے سات آٹھ سال میں، میں نے کوئی "سنجیدہ" تحریر ایسی نہیں دیکھی ہے جس میں کسی نہ کسی طرح فقرہ بازی کے خلاف احتجاج نہ کیا گیا ہو۔ یہاں تک کہ اب تو ایک گروہ ایسے لوگوں کا بھی پیدا ہو گیا ہے جو فقرہ بازی کے خلاف فقرہ بازی کرتے ہیں۔"

سلیم احمد کا یہ مضمون "الفاظ" کراچی (شمارہ ۱۰) ۱۹۷۲ء میں طبع ہوا تھا اور آج ۱۳ برس بعد بھی (اور خود عسکری اور سلیم احمد کے انتقال کے باعث) فقرہ بازی کے بازار میں ابھی بھی مندہ نظر آتا ہے۔ فقرہ برائے فقرہ بازی اسلوب کا کوئی امتیازی وصف نہیں خصوصاً ان دنوں کہ تنقید کالم کی سطح تک اگر دشنام میں تبدیل ہو رہی ہے لیکن جس طرح سلیقہ کی بنا پر پھبتی اور ضلع جگت کا بھی ایک مثبت پہلو ہو سکتا ہے اسی طرح قرینہ کے باعث فقرہ بازی بھی اسلوب میں نمک کا کام

کرسکتی ہے، اس ضمن میں سلیم احمد نے کیا پتے کی بات کی ہے

"جہاں تک تنقیدی معیار کا سوال ہے اصل اہمیت کی بات یہ ہے کہ یہ بات کس کے متعلق کہی گئی ہے وہ درست ہے یا نہیں اور حقیقت سے مطابقت رکھتی ہے یا نہیں، اگر درست نہیں ہے اور حقیقت سے مطابقت نہیں رکھتی تو وہ بدترین تنقید ہے خواہ کتنی ہی بقراطیت کے انداز میں کیوں نہ کہی جائے۔ دوسری بات دیکھنے کی یہ ہوتی ہے کہ نقاد نے اس بات کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ اور زور دار انداز میں ظاہر کیا ہے یا نہیں اور اس کے اظہار میں بات پوری طرح نمایاں ہوئی ہے یا نہیں اگر کسی فقرہ میں یہ باتیں موجود ہیں تو پھر سنجیدگی پرست کو بتانا پڑے گا کہ اچھا فقرہ سن کر انہیں دورے کیوں پڑنے لگتے ہیں...... محمد حسن عسکری کی تنقید فقرہ بازی ہے جو موضوع کو اس طرح روشن کر دیتی ہے جس طرح سورج کی کرن اور ایسے باریک امتیازات کو نمایاں کرتی ہے جیسے خوردبین۔"

اس مضمون میں سلیم احمد نے فقرہ اور فقرہ کی بازی میں امتیاز کرتے ہوئے لکھا ہے:

"فقرہ ذہن کے ایک شدید اور تیز رفتار عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ بالکل ایسا ہوتا ہے جیسے کڑی کمان سے تیر چھوٹتا ہے۔ فقرہ میں ذہن کی رفتار شدید ہو کر انتہائی تیزی سے موضوع پر اس طرح مرکوز ہو جاتی ہے جس طرح تیر سیدھا ہدف پر جاتا ہے اس کے علاوہ فقرہ میں ایک خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ ایک طرف اپنے موضوع کو روشن کر دیتا ہے اور دوسری طرف فقرہ کہنے یا لکھنے والے کی شخصیت کو اس میں دونوں کا جوہر موجود ہوتا ہے۔ فقرہ سے بڑھ کر کوئی چیز نہیں ہے جو اپنے مصنف کے جوہر شخصیت کو نمایاں کر سکے اس میں اس کی سنجیدگی، طباعی، ذہانت، رسائی فکر و احساس غرض وہ چیز سمٹ کر مجتمع ہو جاتی ہے جو مصنف میں اساسی طور پر موجود ہو یہ ادبی تحریر کی بہترین خوبی ہے۔ یہ تو ہوا فقرہ —— اب فقرہ بازی کو دیکھیے، فقرہ بازی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب مصنف کا ذہن فقرہ کو کھیل بنا لے۔ اب یہ تیر اندازی نہیں رہتا تیر اندازی کا کھیل بن جاتا ہے اس میں فقرہ کی طرح ذہن شدت سے بھی کام کرتا ہے اور تیز رفتاری سے بھی مگر اس کا کوئی ہدف نہیں ہوتا...... ایسی فقرہ بازی کی ایک خرابی تو یہ ہے کہ اس کا کوئی ہدف نہیں ہوتا یعنی یہ اپنے موضوع کو روشن نہیں کرتی ہے۔ دوسری قسم کی فقرہ بازی پست قسم کی چیزوں کو ہدف بناتی ہے مثلاً جسمانی یا بہت ہی شخصی اور ذاتی معاملات کو......"

اور مضمون کا اختتام فقرہ بازی سے خوفزدہ افراد کے لیے ہے:

"...... اس کو کوسنے پیٹنے سے تو صرف ایک ایسے خوف کا اظہار ہوتا ہے جو ہر اس احمق اور بور کو محسوس ہوتا ہے جو کسی ذہین آدمی کے مقابل ہو یا اس بچے کو کہ ایک بجلی کے کوندنے سے ڈر جائے۔"

سلیم احمد کے اس تجزیے میں میں صرف اتنے اضافہ کی اجازت چاہوں گا کہ فقرہ بازی اسلوب میں Liberty لینے کے مترادف ہے۔ تنقید کا فریضہ علمی ہے اور اس سے تنقیدی تحریر کے اسلوب کی حدود کا بھی تعین ہوتا ہے یعنی سنجیدگی ہو، متانت ہو، شائستگی ہو۔ یہ سب درست ہے اور اکثریت اس طرح لکھتی ہے لیکن اگر معاملہ عسکری یا سلیم احمد جیسے انفرادیت پسند افراد کا ہو تو انہیں مروج اسلوب کے سانچے میں نہیں ڈھالا جاسکتا جس طرح تندیٔ صہبا سے آبگینہ پگھل جاتا ہے اسی طرح جودتِ طبع یا تیز ذہانت اپنے اظہار کے دیگر ذرائع کے ساتھ ساتھ فقرہ بازی کے ذریعہ سے بھی مروج اسلوبی سانچے توڑنے کی کوشش کرتی ہے۔ نقاد میں اگر ذہانت کے ساتھ ساتھ موضوع کی جزئیات پر عبور رہو اور نیت بھی نیک ہو تو پھر یہ حقیقت تسلیم کرنی پڑے گی کہ استعارہ کی مانند تیز فقرہ بھی ایک آن میں موضوع کے کئی گوشے منور کر دیتا ہے چنانچہ بسا اوقات تفصیلات سے وہ بات نہیں بنتی جو ایک چلبلے فقرہ سے بن جاتی ہے بالخصوص اس وقت جب فقرہ کسی مخصوص تخلیق یا فرد کے لیے ہو لیکن اس مقصد کے لیے تیز ذہانت، مطالعہ اور پالتو تعصبات سے پاک ذہنیت کا ہونا ضروری ہے۔ ورنہ فقرہ بازی اس پست سطح پر آجائے گی جہاں وہ انور سدید کی دشنام میں تبدیل ہو جاتی ہے اور اسی سے سلیم احمد اور انور سدید میں امتیاز ہوتا ہے افسوس کہ سخن گسترانہ بات کی وجہ سے "کس" کے ساتھ سلیم احمد کا نام لینا پڑا۔

(۲)

سلیم احمد!

ایسا نام جو نزاعات کے بند دروازوں کے لیے کھل جا سم سم ثابت ہوتا رہا ہے مگر جس کی تخلیقی شخصیت کی توانائی کا یہ عالم تھا کہ مخالفت کے طوفانوں میں وہ آخری چٹان کی مانند اپنے قدموں پر قائم رہا۔ مخالفت اور وہ بھی پاکستانی ادیبوں کی؟ الاماں! مگر سلیم احمد نے ہر نوع کی مخالفت کا ڈٹ کر مقابلہ کیا۔ اس معاملہ میں اس کا رویہ خاموش رہو اور محفوظ رہو کے برعکس تھا۔ وہ چھیڑنے

میں میل بھی کر لیتا تھا اور چھیڑے جانے پر بھرپور ردعمل کا اظہار بھی کرتا تھا۔ غالباً چھیڑنا پلٹنا پلٹ کر جھپٹنا اس کے لیے لہو گرم رکھنے کا ایک بہانہ تھا مگر سلیم احمد میں ایک خوبی بھی تھی اور موجودہ چھوٹی موٹی ادیبوں کو دیکھتے ہوئے اسے بہت بڑی خوبی قرار دیا جا سکتا ہے کہ سلیم احمد جہاں اپنی بات کو درست سمجھ کر اس کے اظہار میں کسی قسم کی رکاوٹ پسند نہ کرتا تھا وہاں وہ مخالفین کو بھی آزادی رائے کا پورا حق دینے کو تیار تھا کہ بقول سلیم احمد:

"انسانی خیال کی دنیا میں منزل کوئی چیز نہیں سفر ہی اصل چیز ہے۔"

اسی مضمون "تلاش حقیقت کا سچا مسافرؒ" میں آگے چل کر اس نے لکھا ہے:

"علمی دیانت اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتی جب تک انسان صحیح معنوں میں حقیقت کا متلاشی نہ ہو۔"

تو سلیم احمد بھی حقیقت کا متلاشی نقاد تھا۔ اب حقیقت کی تہ تک پہنچنے کے لیے اگر اس نے تخلیقات شخصیات اور تصورات کا پوسٹ مارٹم کیا تو یہ اس لیے ضروری تھا کہ وہ اس عمل کے بغیر وہ ان کی ماہیت نہ سمجھ پاتا۔ اسے یوں سمجھیے کہ ایک بچہ صرف ایک کھلونے کے رنگ و روغن اور اس کی حرکتوں سے بہل جاتا ہے۔ جبکہ ایک بچہ اسے کھول کر پرزہ پرزہ کر دیتا ہے وہ اس حرکت کے لیے بزرگوں سے ڈانٹ بھی کھاتا ہے لیکن کون جانے یوں اس نے جستجو کی کتنی منزلیں سر کر لیں اور سلیم احمد بھی اس انداز میں جستجو کی منزلیں طے کرتا چلا گیا۔ چنانچہ "ادھوری جدیدیت" کے پیش لفظ ("ادھوری بات") میں سلیم احمد نے یہ بھی لکھا ہے:

"میں اپنی عمر کے نصف سے زیادہ حصے میں جن سوالات سے دوچار رہا ہوں اور ان کا جواب پانے کی جس جستجو نے مجھے مسلسل لکھنے اور لکھتے رہنے پر مجبور رکھا ہے وہ کوئی ایسی چیز نہیں جو بنے بنائے مال کی طرح کسی بھی دکان سے دستیاب ہو جائیں میرے سوالات بھی میرے اپنے ہیں اور میرے جوابات بھی میرے ہی سوالات سے پیدا ہوتے ہیں۔ اس لیے اس کتاب کے نام کی طرح ان مضامین کی ہر بات بھی ادھوری ہے پوری بات کہاں ہے خود مجھے بھی نہیں معلوم اب تک میرا کام صرف تلاش ہے۔۔

....." (ص: ۱۰-۹)

سلیم احمد تلاش کے اس سفر پر نکلا تو اختر شیرانی، میر، جوش، غالب اور اقبال سنگ میل بنے مگر منزل کہاں کہ سلیم احمد کی منزل تو حسن عسکری تھا۔

میں آج تک یہ راز سمجھ نہیں سکا کہ جو نقاد غالب اور اقبال کو خاطر میں نہیں لاتا وہ حسن عسکری کا کیسے حلقہ بگوش ہو گیا؟ کیا عسکری فکری تضادات سے قطعی پاک ہے؟ کیا عسکری کا ہر فرمایا واقعی مستند ہے؟ کیا عسکری اپنے ذاتی تھیس پہ شعرا کو فٹ نہیں کرتا (جیسے غالب پر ذوق کی ترجیح) لیکن اپنی تمام ذہانت اور ژرف نگاہی کے باوجود سلیم احمد نے کبھی عسکری کو چیلنج نہ کیا، چیلنج تو کجا وہ تو عسکری کے بغیر نوالہ بھی نہیں توڑتا، نوالہ کیا وہ تو عسکری کے بارے میں خالص شاگردانہ رویہ رکھتا ہے۔

سلیم احمد کی تنقیدی ذہن کے تجزیہ میں یہ نکتہ اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ وہ عسکری کی ڈور سے بندھا اڑتا رہا وہ کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو جائے مگر یہ بلندی ڈور تک محدود رہی اگر میں یہ کہوں کہ محمد حسن عسکری نے سلیم احمد کے لیے وہی اہمیت اختیار کر لی تھی جو علامہ اقبال کے لیے مرشدِ رومی نے تو اسے مبالغہ نہ سمجھا جائے۔ وہ نقاد جو کسی کو گھاس نہیں ڈالتا وہ مرشد عسکری کے بارے میں کتنا جذباتی ہو کر لکھتا ہے:

"مجھے احساس ہے کہ میں ایک بہت چھوٹا آدمی ہوں۔ میں عسکری صاحب کو جاننے کا دعویٰ کیسے کروں۔ میں عسکری صاحب پر کچھ کہتا ہوں تو اس کی وجہ صرف اتنی ہے کہ عسکری صاحب نے میرے جیسے چھوٹے آدمی میں بھی وہ خود اعتمادی پیدا کی جس کے بغیر میں کچھ لکھتا تو کیا زندہ بھی نہیں رہ سکتا تھا۔"

یہ سطریں "محمد حسن عسکری۔ انسان یا آدمی" سے لی گئی ہیں اور انہیں محض اس محبت پر محمول نہ کرنا چاہیے جو عزیز دوست کی موت کے بعد محسوس ہوتی ہے۔ جیسے اس مقالہ میں عسکری کے بارے میں یہ بھی لکھا "عسکری صاحب انسان تھے اور انسانوں میں بھی ایسے انسان کہاں ہوتے ہیں۔ وہ خاص بلکہ خاص الخاص انسان تھے وہ آدمی یا عام آدمی ہوتے تو عسکری نہ ہوتے ادیب نہ ہوتے۔"

ان والہانہ سطور کے علاوہ اور بھی کئی مواقع پر سلیم احمد نے حسن عسکری سے ایسی ہی والہانہ عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ چنانچہ غالب کون ہے؟ میں لکھا:

"ملا کی دوڑ مسجد تک اپنے تو سب کچھ عسکری صاحب ہی ہیں پوچھنے کی ہر بات انہی سے پوچھتا ہوں" (ص: ۸)

تو کیا اس دعویٰ کے جواب میں ہم مسلک والے حالی کا یہ مصرع پڑھ دیں:

یہ کہہ دو دعویٰ بہت بڑا ہے پھر ایسا دعویٰ نہ کیجیے گا۔

اگرچہ پاکستان میں سیکولر کا لفظ کفر کے مترادف ہے مگر جہاں تک میں نے سلیم احمد کو پڑھا اور سمجھا ہے مجھے تو (جماعت اسلامی سے وابستگی کے باوجود بھی) وہ سیکولر ذہن کا نقاد

نظر آتا ہے ورنہ وہ "اقبال ایک شاعر" نہ لکھ پاتا۔ تو سلیم احمد نے انتقال سے چند برس قبل کے ملفوظاتِ عسکری سے کیسے مفاہمت کی؟ کیا وہ بھی مولانا اشرف علی تھانوی اور رینے گینوں کا عسکری جتنا ہی معتقد بن چکا تھا اور ان کے نظامِ فکر کو تمام عصری تقاضوں اور ان سے جنم لینے والی ادبیات کے لیے سو فی صد درست جانتا تھا؟ یہ سب سوالات ذہن میں یوں پیدا ہو رہے ہیں کہ عقیدت اور محبت کے باوجود میں ان دونوں کو آزاد سوچ کے حامل وہ خود مختار افراد سمجھتا ہوں۔ یہ وزیر آغا اور انور سدید کی طرح محمود و ایاز والا معاملہ بھی نہیں۔ تو پھر کہیں یہ تو نہیں کہ خود سلیم احمد بھی قلب ماہیت کے عمل سے گزر رہا تھا اور اس کی تنقید محض باطل کے پانیوں میں حقیقت کا کھوج لگانے کے لیے تھی؟ اگر واقعی ایسا ہے تو پھر سلیم احمد کے لیے عسکری ستارہ تھا یا بادبان؟

(۳)

کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا!

سلیم احمد کی تخلیقی شخصیت کی اساس چٹان جیسی مضبوط خود اعتمادی پر استوار نظر آتی ہے۔ ایسی خود اعتمادی جس کے باعث وہ بطور ناقد مقامِ بالا سے بات کرتا محسوس ہوتا ہے اس لیے تو شعوری دعویٰ نہ کرنے کے باوجود بھی تحریر یہ دعویٰ کرتی محسوس ہوتی ہے

مستند ہے میرا فرمایا ہوا

یہ دعویٰ انا کے ڈھول کی گونج نہیں بلکہ پس منظر میں اس کے کاٹ دار فقرے اور استدلالی ذہن کی تخلیقی قوت کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔ سلیم احمد نے مسلمات سے انحراف کیا اور شخصیات سے اختلاف۔ یہ اس کے اسلوب کی کشش مزید ہے کہ قاری پہلی خواندگی میں اس کا ہمنوا بن جاتا ہے اس لیے اس پر تنقید کرنے کے لیے سلیم احمد کی تحریر کو ایک سے زائد مرتبہ پڑھنا پڑتا ہے۔ "غالب کون؟" میں سے صرف ایک مثال پیش ہے۔ سلیم احمد نے غالب کے مندرجہ ذیل اشعار پر جو تبصرہ کیا ہے اسے سلیم احمد کی منطق کی قلابازی کی بہت اچھی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسد
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے!

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں!

رات کے وقت مے پیے ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ خدا کرے کہ یوں

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

ایسے اشعار جہاں کہیں بھی ہیں اور جتنے بھی ہیں غیر انا کی ہنسی کی مثالیں ہیں اردو شاعری میں ایسی ہنسی نایاب ہے۔ غالب اس کی مدد سے خود بھی انا پرستی سے شفایاب ہو جاتا ہے اور ہمیں بھی تندرست کر دیتا ہے مگر غالب کی ہنسی صرف ایسی ہنسی نہیں ہے اس کے بیشتر اشعار میں اس کی ہنسی بھی افسردگی کا شکار ہے وہ دفاعی بھی ہے اور جارحانہ بھی، غالب کی یہ ہنسی بعض لوگوں کو بہت اچھی لگتی ہے کیونکہ ان کی انا کو بھی تسکین دیتی ہے وہ بھی جب دیکھتے ہیں کہ غالب اپنے حریف پر حملہ کر رہا ہے یا چوٹ لگا رہا ہے یا فتح کر رہا ہے تو ہنسنے لگتے ہیں مگر یہ ہنسی ہنسنے کی نہیں رونے کی بات ہے۔ رونے کی بات یوں ہے کہ اس سے پتا چلتا ہے کہ غالب ہنسی جیسے مقدس ہتھیار کو بھی غیر انا کے جہاد کی بجائے انا کے فساد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ایسے اشعار میں غالب کی ہنسی میں احساس برتری، دل آزاری، تشدد اور وہ سب کچھ ملتا ہے جو انا کی پہچان ہے۔ غالب اس ہنسی کے ذریعے شفایاب نہیں قتل عام کرتا ہے۔

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو!

کس آسانی سے محبوب کو بے عصمت، ہرجائی، ٹکھیائی کہا ہے۔ لوگ اس پر ہنستے ہیں۔ رشید احمد صدیقی بھی ہنستے ہیں۔ یہ رونے کا مقام ہے اور اس قبیل کے سارے اشعار بری ہنسی کی بہترین مثال ہیں۔۔۔۔

پڑھنے والوں کا ذہن فقرات کی تیزی سے جیسے پھسلتا جاتا ہے اور جب عبارت ختم کرتا ہے تو پھر سوچتا ہے ہائیں! یہ کیا کہہ گیا؟ —— چنانچہ دوبارہ مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ سلیم احمد ان زیرک نقادوں میں سے ہے جو قاری کو سوچنے کی مہلت نہیں دیتے۔ رسیلے فقرات کے تیز بہاؤ میں قاری کی قوت استدلالی کو بہائے لیے جاتے ہیں۔

"اقبال ایک شاعر" نے اقبال شناسوں میں جو غدر مچایا اس کی بنیادی وجہ بھی سلیم احمد کے چلبلے اسلوب میں تلاش کی جا سکتی ہے اور اس طرز استدلال میں بھی جس کی اساس اس امر پر استوار ہے:

"ہمیں اقبال کو اقبال کے اندر بھی تلاش کرنا ہے اور اپنے اندر بھی"[9]

سلیم احمد کی اس کتاب پر اظہار خیال کرنے والوں میں سے بیشتر ناقدین نے واضح الفاظ میں یا بین السطور اس رویہ کا اظہار کیا ہے کہ سلیم احمد کو علامہ اقبال کے بارے میں ایسی ویسی باتیں نہیں کہنی چاہیے تھیں۔ یہ رویہ اس طرزِ فکر کا مظہر ہے جس نے پاکستان میں علامہ اقبال کا ایک Cult بنا دیا جس کے نتیجہ میں ناقدین کی اکثریت کے مضامین پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ مزار اقبال پر بیٹھے قوالی کر رہے ہیں یا پھر مجاور بن کر کسی صاحب کمال ولی کے ملفوظات لہک لہک کر سنا رہے ہیں۔ اس انداز تقدس کی جنم رہی کے دو قوی محرک ہیں۔ ایک علامہ اقبال کا تصور پاکستان کا خالق ہونا اور دوسرے پاکستانیوں کا یہ احساس کہ اب اس دنیا میں صرف پاکستان ہی اسلام کا آخری قلعہ ہے۔ علامہ اقبال نے کیونکہ قرآن مجید سے انسپریشن حاصل کیا، اس لیے علامہ اقبال کے نظام فلسفہ کے کسی پہلو پر تنقید کا مطلب تصور پاکستان کی مخالفت یا اسلام کے قلعہ کی فصیل میں شگاف ڈالنے کے مترادف ثابت ہوتا ہے۔ یوں جب علامہ اقبال کے افکار و تصورات کو پاکستان کی بنیاد قرار دے دیا گیا تو ان کے اثبات ہی میں پاکستان کا ثبوت نظر آنے لگا لہٰذا علامہ اقبال کو ہر نوع کے تنقیدی پیمانوں سے ماورا سمجھ لیا گیا۔ جس کے نتیجہ میں کالج کے نوٹس قسم کے مضامین نے اقبالیات کو اشعار اور حوالوں کی تکرار اور خیالات کی یبوست کی دلدل میں تبدیل کر دیا۔ اس لیے سلیم احمد جب اس امر پر احتجاج کرتا ہے کہ اقبال کو محض مفکر اور حکیم نہ سمجھو بلکہ اس کی شاعرانہ حیثیت کو بھی ملحوظ رکھو تو بات سمجھ میں آتی ہے:

"اقبال کے خیالات کی اہمیت ان کی شاعرانہ قدر و قیمت میں ہے اور آخری تجزیے میں انہیں کسی طرح بھی اقبال کی شاعری سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے ان معنوں میں اقبالی تنقید بیشتر تنقید کے منصب سے گری ہوئی چیز ہے، کیونکہ اس کے دونوں نقائص ایک ہی بنیادی نا اہلی سے پیدا ہوئے ہیں۔ یعنی اقبال کو شاعر کی حیثیت سے دیکھنے کی عدم صلاحیت۔ اقبال حکیم الامت تھے، اقبال مفسر قرآن تھے۔ اقبال اشتراکیت کے حامی تھے، اقبال نیشنلزم کے پرستار تھے، اقبال اپنی زندگی کے مختلف حصوں میں یہ سب کچھ تھے، اور اس سے زیادہ کچھ اور بھی ہو سکتے تھے لیکن اگر اقبال شاعر نہیں تھے تو کچھ بھی نہیں تھے۔ یہ پہلا سبق ہے جو اقبالیات کو سیکھنا ہے اور اس کی عدم موجودگی وہ چیز ہے جو اول نقطہ نظر سے ساری اقبالیات کو رد کر دینے کا تقاضا کرتی ہے ہم اقبال کے فلسفے اور اقبال کے خیالات کو سمجھنے کی کوشش بہت کر چکے۔ اب ہمیں

اقبال کی شاعرانہ واردات کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔" (ص : ۲۰)

دیکھا جائے تو ساری کتاب "اقبال کی شاعرانہ واردات کو سمجھنے کی کوشش" ہے۔ اور بات جب شاعری کی ہوگی تو ذکر ان نفسی محرکات اور شخصی واردات کا ہوگا جو ارتفاع پذیر ہو کر تخلیقی عمل کی رنگ آمیزی کرتی ہیں اسی امر کی طرف اشارہ کرنا اس لیے ضروری تھا کہ اقبال کا بحیثیت شاعر یہ پہلا مطالعہ نہیں اس سے قبل بھی ناقدین نے اقبال کا اسی طور پر جائزہ لیا ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ دیگر ناقدین کے نزدیک اقبال بحیثیت شاعر کے مطالعہ کا مطلب اقبال کی شاعرانہ تکنیک اور اسلوب کے عناصر ترکیبی اور طرز ادا اور اس سے وابستہ متعلقات کا تجزیاتی مطالعہ پیش نگاہ رہا ہے اور بلحاظ اہمیت یہ کم تر نہیں قرار دیا جا سکتا۔ لیکن سلیم احمد جب شاعر اقبال کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ انسان بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ مرد اقبال کا مطالعہ بن جاتا ہے اور یوں وہ نفسیات کی قلمرو میں جا داخل ہوتا ہے اور یہ کام آسان نہیں میں نے "اقبال کا نفسیاتی مطالعہ" میں مرد اقبال کا سراغ لگانے کی کوشش کی تھی اور اس پر بزرگ اقبال شناسوں کی خاصی خفگی بھی مول لی تھی سو مجھے اس نوع کے نفسیاتی مطالعات کی علمی دقتوں کا اندازہ بھی ہے اور اس سے جنم لینے والے نزاعات کی جذباتیت سے آگہی بھی اور شاید اس لیے مخالفت کے عمومی رجحان کے برعکس میں اس کتاب کی تعریف پر خود کو مجبور پا رہا ہوں کہ یہ طرز استدلال معاصر اقبال شناسوں میں عنقا ہے :

"........ اقبال اپنے آپ سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں :

حسن نسوانی ہے بجلی تیری فطرت کے لیے! لیکن حسن نسوانی کی یہ بجلی ان کی عقل کا کچھ نہیں بگاڑتی۔ یہاں پہنچ کر وہ خود ٹھنڈی ہو جاتی ہے۔ اقبال عقل سے لڑنے میں اپنی ذات کے اس بچے ہوئے حصے سے لڑتے ہیں۔ اب اس سے ایک اہم نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے بہت عجیب بات لکھی ہے۔ وہ کہتے ہیں "جس آدمی کا تصور عورت ناقص ہوتا ہے اس کا تصور خدا بھی ناقص ہوتا ہے۔" یعنی آدمی عورت سے اپنے تجربے میں اپنے خدا کا تجربہ حاصل کرتا ہے۔ تو کیا یہ نہیں ہے کہ جس طرح حسن نسوانی کے تجربے میں اقبال کی عقل اس تجربے سے باہر رہ جاتی ہے اسی طرح خدا کے تجربے میں بھی اقبال کی عقل اقبال کے وجود کی شریک نہیں ہوتی؟"

اقبال کے لیے عورت ہمیشہ ایک مسئلہ بنی رہی ہے اس کا باعث شادیاں تھیں یا عطیہ فیضی؟ اقبال کے عطیہ کے نام لکھے گئے مخطوط کچھ اور جذباتی داستان سناتے ہیں اور اقبال کی شاعری جس میں

عورت کا بحیثیت عورت یا تو مضحکہ اڑایا جاتا ہے یا مرد کی قوت کے اسے تابع کیا جاتا ہے۔ ورنہ اس کے بطن سے شرارے افلاطون پھوٹنے کا اعزاز دیا جاتا ہے ــــ ان تمام امور کو ذہن نشین رکھ کر مندرجہ بالا اقتباس کا ایک مرتبہ پھر مطالعہ کریں تو اقبال کی شخصیت کا تناظر کچھ اور ہی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔

"اقبال ایک شاعر" ــــ اپنے طرزِ استدلال اور موضوعات کی تدبیر کاری کے لحاظ سے بعید نزاعی کتاب ہے۔ ایسی کتاب جس کی آراء سے کلی اتفاق ناممکن ہے۔

(۴)

اگرچہ ہر نقاد کے تنقیدی طریق کار کی تشکیل میں اس کی مخصوص سوچ، تصورِ ادب و نقد اور مطالعہ کی وسعت خاصا اہم کردار ادا کرتی ہے تاہم بحیثیت مجموعی نقاد کے طریق کار کو منطق کی دو صورتوں کے تابع قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایک استخراجی Deductive دوسرا استنباطی Inductive اول الذکر میں پہلے سے ایک تھیسس بنا لیا جاتا ہے اور پھر اس کی روشنی میں تخلیق اور تخلیق کار کا مطالعہ کر کے نتائج سے اپنے تھیسس کی توثیق کی جاتی ہے۔ اس صورت میں تمام دلائل، براہین اور شواہد بھی بنیادی تھیسس کے رنگ میں رنگے ہوتے ہیں۔ یہ بنیادی طور پر فلسفی کا طریق کار ہے اور اسے استخراجی منطق کی اس مشہور مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے:

انسان فانی ہے

ا انسان ہے

لہٰذا وہ فانی ہے

اس کے برعکس استنباطی طریقہ کار کو ان معنی میں سائنس قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس میں کسی بنیادی تھیسس کو بنیاد نہیں قرار دیا جاتا بلکہ تجزیہ اور تحلیل کے ذریعہ سے مشترک یا مابہ الامتیاز خصائص کی نشاندہی کر کے نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے ایسا نتیجہ جن کا اساسی مفروضہ سے ہم آہنگ ہونا اس لیے ضروری نہیں ہوتا کہ پہلے سے کسی مفروضہ کو مسلّمہ کا درجہ نہیں دیا گیا ہوتا یوں اس طریق کار سے حاصل ہونے والا نتیجہ بعد میں بنیادی دلیل کی صورت اختیار کر کے اس سے ملتے جلتے نتائج کے لیے ایک تھیسس کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ اس طریق کار کو استنباطی منطق کی اس مشہور مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے:

اب ج د سب مر گئے

یہ سب انسان تھے

لہٰذا انسان فانی ہے

پہلی صورت میں یہ طے کر لیا گیا تھا کہ انسان فانی ہے اس لیے حاصل ہونے والا نتیجہ بنیادی تھیسس کے تابع نکلا جبکہ دوسری صورت میں شواہد کی روشنی میں انسان کے فانی ہونے کا نتیجہ حاصل کیا گیا۔

ان دو عمومی معیاروں کو مدنظر رکھ کر اردو تنقید کا مطالعہ کرنے پر دلچسپ نتائج برآمد ہوتے ہیں کہ اکثریت اول الذکر طریق کار کے تابع نظر آتی ہے بالخصوص علامہ اقبال پر تمام تحریریں استخراجی نوعیت کی ہیں، شاید اسی لیے اقبالیات میں اتنی زیادہ تکرار، توارد، یکسانیت اور سطحیت ملتی ہے۔ اسی طرح مارکس اور جماعت اسلامی کے ناقدین میں بھی یہی انداز نظر نمایاں نظر آتا ہے کہ وہ دونوں مخاطب کو غلط سمجھتے ہوئے اپنی بات کا آغاز کرتے ہیں ان کے برعکس نفسیاتی ناقدین استنباطی طریق سے تخلیق کار کی شخصیت کے نہاں خانہ میں قدم قدم اترتے ہیں۔ انفرادی مثالیں ہیں جیسے تو مولانا حالی کی ”مقدمہ شعر و شاعری“ بھی استنباطی طریق کار کی پابند نظر آتی ہے۔ جبھی تو وہ اپنے عہد کے شعری مسلمات توڑنے میں کامیاب رہے۔ یہ گفتگو عمومی صورت حال کے بارے میں ہے اور یقیناً استثنائی مثالیں مل سکتی ہیں، تمام تنقید یا ناقدین کو یوں ہی ڈبوں میں تو بند نہیں کیا جا سکتا۔

اس تناظر میں جب ہم سلیم احمد کا مطالعہ کرتے ہیں تو مجھے تو وہ استخراجی نقاد نظر آتا ہے بلکہ اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو کسی حد تک تو خود عسکری اور ان کے مرشد رینے گینوں اور اسی مکتب فکر سے منسلک دوسرے حضرات بھی کم و بیش اسی طریق پر کاربند نظر آتے ہیں۔ مثلاً رینے گینوں کی کتاب The Dark Age کے جس باب کا ترجمہ (از: جمال پانی پتی) ”کلجگ“ کے عنوان سے روایت نمبر ۲ (۱۹۸۵ء) میں طبع ہوا ہے اس کا آغاز یوں ہوا ہے:

”ہندوؤں کے روایتی عقیدہ کی رو سے ایک دائرۂ ظہور کو جسے ان کے ہاں منونترا Manvantra کہتے ہیں چار ادوار میں اسی طور پر تقسیم کیا گیا ہے کہ یہ تقسیم روحانی تنزل کے ان مختلف مدارج کو ظاہر کرتی ہے جن سے گزرتے ہوئے روحانیت قدیمہ Primordial Spirituality تبدریج زیادہ سے زیادہ روپوش ہوتی چلی گئی یہ چاروں ادوار قدیم مغربی روایات کے سنہری زمانے Golden Age روپہلی زمانے Silver Age کانسی کے زمانے Bronze Age اور لوہے کے زمانے Iron Age سے مطابقت رکھتے ہیں اس تقسیم کی رو سے آج کل ہم چوتھے دور میں ہیں جسے کلجگ (یا دور ظلمت) کہتے ہیں،

اور جس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس پر کوئی چھ ہزار سال سے زیادہ کا عرصہ بیت چکا ہے گویا یوں کہنا چاہیے کہ اس دور کا نقطۂ آغاز ہماری تاریخ کے قدیم ترین ریکارڈ سے بھی بعید تر زمانے میں واقع ہے اس وقت کے بعد سے وہ حقائق جو ابتداً تمام بنی نوع انسان کی دسترس میں تھے بتدریج زیادہ سے زیادہ مخفی ہو کر لوگوں کی رسائی سے دور ہوتے گئے۔ اور حقائق آشنا لوگ بھی اس نسبت سے کمیاب ہوتے چلے گئے۔"

اسی "روایت" میں حسن عبدالحکیم کی کتاب King of the Castle کے جس باب کا ترجمہ (از محمد سہیل عمر) "جعلی بنسیاں" کے عنوان سے شامل ہے اس کا آغاز اس وجودی دعویٰ سے ہوتا ہے:

"ہمیں بنانے میں بڑی حد تک ہمارے فیصلوں اور ہمارے چناؤ کا ہاتھ ہوتا ہے۔"

میرا مقصد ان کے تھیسس کو چیلنج کرنا نہیں (کہ یہ سب موجودہ مضمون کی حدود سے خارج ہے) صرف اس امر کو اجاگر کرنا تھا کہ پہلے ایک تھیسس قائم کیا گیا اور پھر اس کی توثیق کے لیے شواہد اور مثالیں جمع کی گئیں۔ اور یہ انداز سلیم احمد کے ہاں بھی نظر آتا ہے کہ وہ اہرام کو الٹا کر کے اسے چوٹی کے بل کھڑا کر دیتا ہے۔ علمی مباحث کا انداز بالعموم یوں ہوتا ہے کہ بنیادی مفروضہ کی صورت میں پہلے ایک وسیع بنیاد اٹھائی جاتی ہے جس پر شواہد اور امثال کا بتدریج اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ جیسے جیسے بنیادی مفروضہ سے دور اور نتیجہ سے قریب تر ہوتے جاتے ہیں۔ دلائل و براہین کا انتخاب بھی کڑا ہوتا جاتا ہے جس کے نتیجہ میں غیر ضروری مفروضوں کو خارج کرنے کا عمل تیز سے تیز تر ہوتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ آخری دلیل نتیجہ کو آئینہ بنا دیتی ہے۔ بلحاظ ساخت دلائل، شواہد اور امثال کی صورت پذیری کو اہرام سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے ــــــ نیچے بنیادی مفروضہ اور چوٹی پر نتیجہ۔

مگر سلیم احمد کی ذہانت یہ اہرام الٹا دیتی ہے یعنی نتیجہ بنیادی دلیل کی صورت اختیار کر جاتا ہے اور یوں اس کی توثیق کے لیے دلائل، براہین، شواہد اور امثال بعد میں جمع کی جاتی ہیں اور اسی سے سلیم احمد (یا حسن عسکری) کی تنقید میں چونکا دینے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً "نئی نظم اور پورا آدمی" کا پہلا فقرہ یہ ہے:

"عورت کی طرح شاعری بھی پورا آدمی مانگتی ہے۔"[۱۶]

سلیم احمد کے ذہن میں شاعری کے مطالعہ کے لیے تھیسس تیار ہو چکا ہے اس لیے باقی کتاب اس کے جواز کے لیے ایک طویل فٹ نوٹ کی صورت اختیار کر جاتی ہے اور اس عمل کو میں نے اہرام الٹا کر

دینے کی مثال سے واضح کیا ہے۔

اسی انداز پہ دیگر ناقدین کا مطالعہ کرنے پر دلچسپ صورتِ حال نظر آئے گی کیا عبدالرحمٰن بجنوری کی کتاب "محاسنِ کلامِ غالب" اسی افتتاحی فقرہ کی تشریح نہیں ثابت ہوتی:

"ہندوستان میں دو الہامی کتابیں ہیں ایک وید مقدس اور دوسری دیوانِ غالب"۔

کلیم الدین احمد نے اپنی کتاب کا آغاز اسی نزاعی فقرہ سے کیا:

"اردو تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر"

اور پھر "اردو تنقید پر ایک نظر" کی صورت میں ایک ایسی کتاب لکھ دی کہ اردو ناقدین ابھی تک آتشِ زیر پا کی مثال بنے ہوئے ہیں شاید آپ کو یہ لوگ برے لگیں مگر مجھے تو کمزور اعصاب کے ناقدین کے جمِ غفیر میں ان ہی کے دم سے رونق نظر آتی ہے کہ یہ ڈنکے کی چوٹ بات کہنے کی سکت تو رکھتے ہیں۔ صحیح اور غلط کی بحث جانے دیجیے کہ کسوٹی وقت ہے ۔۔۔ میں آپ یا وہ نہیں!

(۵)

...... اور آخر میں ایک سوال؟

مستقبل میں سلیم احمد کا مقام کیا ہوگا؟ کیا ادبی معیار کے بدلتے کلنڈر میں وہ آج جتنا اہم ثابت ہوگا؟

میں نے ادب اور تاریخِ ادب کا جو تھوڑا بہت مطالعہ کیا ہے اس کے نتیجہ میں جہاں تک مقبولیت یا اہمیت کا تعلق ہے تو میر، غالب، اقبال یا فیض جیسی استثنائی مثالوں سے قطعِ نظر بالعموم یہ ہوتا ہے کہ جب لکھنا شروع کیا جاتا ہے تو سینیئرز عام طور پر نوٹس نہیں لیتے کیونکہ ان کی پسند و ناپسند پختہ ہو چکی ہوتی ہے اس لیے لکھنے والے کو بالعموم اپنے قریبی معاصرین سے رجوع کرنا پڑتا ہے کہ وہ خود بھی سینیئرز کی عدم توجہی کا شاکی ہوتے ہیں چنانچہ فوری ردِ عمل (داد بیداد) اپنے معاصرین ہی سے ملتا ہے۔ اب اگر تحریر میں کچھ جان ہو، خیالات میں نیا پن اور سوچ میں پختگی ہو تو ان خصوصیات کی بنا پر وہ اپنے معاصرین میں مقام ممتاز حاصل کر لیتا ہے اس تمام عمل میں ایک دہائی تو یقیناً صرف ہو جاتی ہے اسی دوران میں کئی سینیئرز اللہ کو پیارے ہو چکے ہوتے ہیں چنانچہ جو کبھی جونیئر تھا وہ اب سینیئرز میں شمار ہوتا ہے۔ اردو ادب و نقد میں اس کا مقام بھی بن چکا ہوتا ہے ادھر نئی نسل کے جونیئر ادیب بھی اس سے اثرات قبول کرتے ہیں یوں اس کا ایک مقام بن جاتا ہے جو کم از کم موت تک تو برقرار رہتا ہی ہے

انتقال کے فوراً بعد اس کے معاصرین جذباتی قسم کے مضامین قلم بند کرتے ہیں، رثائے لکھتے ہیں۔ یا تعزیتی نظمیں اور پھر بس! کیونکہ ہم نے دیکھا ہے کہ اگلے پانچ برس کے اندر اندر شہرت کے غبارہ میں وقت یوں پنکچر کرتا ہے کہ وہ چیتھڑا بن کر رہ جاتا ہے۔ ذرا چشمِ تصور کو ایامِ گزشتہ کی طرف لے جایئے کتنے ادیب تھے، شاعر تھے، ناقد تھے، کیا عظیم الشان تھے کہ اپنے حلقے کے بادشاہ تھے اور بادشاہ گر بھی ——— مگر اب ان کے نام لیوا کتنے ہوں گے؟ زندہ وہی رہیں گے جو اپنے دوستوں اور مداحوں کے بعد بھی اپنی تحریر، خیالات اور تصورات کے ذریعہ سے پہلے مستقبل میں، پھر مستقبل قریب میں اور بعد ازاں مستقبل بعید میں بھی اپنے لیے دوست اور مداح پیدا کرنے میں کامیاب رہیں گے ورنہ نہیں تو بابا باقی کہانیاں ہیں!

ذرا اپنے گرد و پیش نگاہ دوڑایے تو اس وقت کتنے ادیب، دانش ور اور شاعر ملیں گے جو مدت پہلے تخلیقی موت کا شکار ہو چکے ہیں اور اب محض اپنی گزشتہ شہرت کی صدائے بازگشت بن کر رہ گئے ہیں انھیں ان تک اپنی تخلیقی موت کی خبر نہیں پہنچی اس لیے وہ اب بھی لکھ رہے ہیں اور خود کو زندوں میں شمار کرتے ہیں۔ حالانکہ ایسے زندہ مردوں Zombies کو دیکھ کر تو یہی احساس ہوتا ہے

ہر ایک سر کے ساتھ فقط سنگ رہ گیا!

ہم نے جوش، حفیظ اور احسان دانش کے مقابلہ میں فیض کی زندگی کی گواہی دی ہے۔ اسی طرح تمام تر نزاعات کے باوجود عسکری بھی آسانی سے مرنے والا نہیں تو پھر عسکری کی شریعت کا "صاحب کشف" سلیم احمد بھی اتنی آسانی سے "مرحوم" ہونے والا نہیں، اور نہیں تو صرف اپنے پیدا کردہ نزاعات کی وجہ سے بھی زندہ رہے گا، بقول ڈاکٹر احسن فاروقی:

"مجھے اپنے استاد کے استاد پروفیسر سینٹس بری کا قول یاد آتا ہے۔ وہ یہ کہ نقاد کی حیات اس امر میں ہے کہ اسے بار بار اقتباس کیا جائے اور ہر جگہ اس سے اختلاف کیا جائے۔"[۱۲]

اگر اتنا ہے تو بھی کیا برا کہ اہلِ قلم کی اکثریت تو اس سے بھی محروم رہتی ہے۔

حواشی

۱؎ سلیم احمد کے ایک مضمون "زیرو پوائنٹ کا شاعر" میں سوال کی اہمیت کو اس واقعہ سے اجاگر کیا گیا ہے: "ناصر کاظمی نے ایک مرتبہ عسکری صاحب سے پوچھا "صاحب! یہ تغزل کسے کہتے ہیں؟" عسکری صاحب کو یہ سوال اتنا اہم معلوم ہوا کہ انہوں نے ناصر کاظمی پر اپنے مضمون میں خاص طور پر اس کا ذکر کیا اور فن غزل کے بارے میں کئی اہم باتیں صرف اس سوال کے حوالے سے نکالیں۔" (ماہنامہ الفاظ کراچی - مارچ ۱۹۸۲ء)

۲؎ حسن عسکری نے ایک خط (۳۰ اپریل ۱۹۶۴ء) میں آفتاب احمد کو یہ اطلاع بھی دی ہے۔ "سلیم کو Nervous break down ہو گیا تھا کوئی خاص بات نہیں تھی ہفتہ بھر بس ہی ٹھیک ہو گیا تھا" ("تخلیقی ادب" شمارہ ۴)

۳؎ "اقبال ایک شاعر" : ص ۸۳

۴؎ "غالب کون" : ص ۴۴

۵؎ "غالب کون" : ص ۴۵

۶؎ "الفاظ" کراچی : نومبر ۱۹۸۲ء

۷؎ "تخلیقی ادب" : شمارہ نمبر ۱

۸؎ "غالب کون" : ص : ۱۶ - ۱۱۴

۹؎ "اقبال ایک شاعر" : ص : ۲۳

۱۰؎ سلیم احمد نے "روایتی غزل کے بارے میں" ایک موقع پر "نئی نظم اور پورا آدمی" کی تحریر کا نفسیاتی محرک بیان کیا ہے:

"۵۸ء سے لے کر ۶۱ء تک مجھ پر لاشعوری اثرات غالب آ گئے اور تمہیں یہ سن کر حیرت ہو گی کہ میں نے "نئی نظم اور پورا آدمی" لاشعور کی مکمل گرفت کی حالت میں لکھی ہے۔" ("نیا دور" مارچ ۱۹۸۵ء)

۱۱؎ ملاحظہ ہو عسکری کا مکتوب بنام ڈاکٹر آفتاب احمد (۲۵ جنوری ۱۹۴۶ء)

"...... اب پیشہ ور نقادوں نے ایک اور حربہ استعمال کرنا شروع کیا ہے یعنی افسانہ نگاروں کے سلسلہ میں میرا ذکر نہ کیا جائے لیکن ان مسخروں کو یہ پتا نہیں کہ عسکری کے افسانوں کے متعلق جس آدمی کو سب سے کم غلط فہمی ہے وہ خود عسکری ہے۔ ("تخلیقی ادب" شمارہ ۴)

[12] "تخلیقی تنقید" ص : ۵۹

امجد طفیل

پورا آدمی اور سلیم احمد

اردو تنقید میں عسکری اور اُن کے بعد سلیم احمد نے روایتی تہذیب اور اُس تہذیب کے حوالے سے اردو شعر و ادب کا جائزہ لیا ہے۔ سلیم احمد نے "نئی نظم اور پورا آدمی" کے عنوان سے جو مضمون لکھا وہ ان کے افکار میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ سلیم احمد کہتے ہیں کہ ۱۸۵۷ء سے پہلے ہندوستان میں روایتی تہذیب تھی اور انسان بھی پورا تھا مگر اس کے بعد جب انگریزوں کے غلبہ کے بعد مغربی تصورات کی یلغار ہوئی تو سیاسی اور فوجی طور پر شکست کھانے کے بعد مسلمان تہذیبی سطح پر بھی پسپا ہوئے۔ روایتی تہذیب کے خارج اور باطن میں کوئی تضاد نہیں تھا۔ اس کی بنیاد ایک تصورِ حقیقت پر قائم تھی۔ اس تہذیب کے زیرِ سایہ زندگی گزارنے والے لوگ بھی اسی تصورِ حقیقت کو مانتے تھے۔ اس لیے اس وقت کے آدمی اور تہذیبی رجحانات یا رویوں میں کوئی تضاد یا تصادم نہیں تھا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا جس تہذیب کو سلیم احمد پوری تہذیب کہہ رہے ہیں وہ مکمل تہذیب تھی یا اس میں بھی کچھ عناصر ایسے شامل ہو چکے تھے جو اس تہذیب کے بنیادی تصور سے ٹکراتے تھے

مسلمانوں کی آمد سے قبل ہندوستان میں ہندو ایک خاص نظریہ حیات کے تحت زندگی گزار رہے تھے۔ جب مسلمان ہندوستان میں آئے تو ان کے طرزِ زندگی پر طاری جمود ٹوٹا۔ مسلم تہذیب یہاں ہندو تہذیب سے متصادم ہوئی۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ بہت سی چیزوں میں اختلاف کے باوجود دونوں تہذیبیں جس ستون پر کھڑی تھیں اس کی بنیاد ان کی اپنی اپنی مابعد الطبیعیات تھی۔ دونوں میں تصورِ توحید تھا سو ظاہری سطح پر شدید ٹکراؤ کے باوجود ان کے باطن میں کسی بڑے انتشار کے آثار نظر نہیں آتے۔ دونوں تہذیبوں کے ملاپ سے یہاں ہند اسلامی تہذیب نے جنم لیا۔ اب اس تہذیب کا ٹکراؤ جب مغرب سے آنے والی تہذیب سے ہوا تو یہ ٹکراؤ ان تہذیبوں کے تصورِ حقیقت کی سطح پر سب سے زیادہ نمودار ہوا۔ سیاسی اور

فوجی شکست نے مقامی لوگوں کے قویٰ مضمحل کر دیئے تھے سو انہوں نے ذہنی طور پر انگریز کی برتری کو تسلیم کر لیا ایسے میں ہماری تہذیب میں فکری انتشار پیدا ہوا۔ اس کا تصورِ حقیقت متزلزل ہو گیا اور ڈپٹی نذیر احمد نے "گلستان" آدھی حذف کر کے اپنی تہذیب اور اپنے وجود میں پہلی کسر کو قبول کر لیا کیونکہ اخلاق کا پورا نظام بھی تہذیب کے تصورِ حقیقت کے تابع ہوتا ہے جو نئی تہذیب ہمارے اوپر مسلط ہو رہی تھی اس کا ضابطہ اخلاق کسی مابعد الطبیعیاتی تصور کی بجائے چند مادی اصولوں پر قائم تھا۔ اس لیے اس نے ہمارے شعر و ادب کے بارے میں اس رویے کو جنم دیا کہ ڈپٹی نذیر احمد صرف "گلستان" سعدی ہی مرتب نہیں کرتے بلکہ شرر اور آتش کو بھی سپرد آتش کر کے پادری کی اچھی باتوں والی کتاب تھام لیتے ہیں۔

شعر و ادب کسی بھی تہذیب کے اظہار کی بہترین صورت ہوتے ہیں بلکہ جہاں یہ کسی تہذیب کی شان و شوکت کو ظاہر کرتے ہیں وہاں اس تہذیب میں ہونے والی شکست و ریخت کی بھی نشاندہی کر دیتے ہیں۔ جب کوئی تہذیب زوال آمادہ ہوتی ہے تو اس تہذیب کے شعر و ادب میں الفاظ اور اصطلاحات اپنے مفہوم سے جدا ہونا شروع ہو جاتے ہیں۔ کسی بھی زبان کے الفاظ کے مفہوم کو گرفت میں لینے کے لیے اس تہذیب کے تصورِ حقیقت اور مختلف مظاہر کو سمجھنا ضروری ہے کیونکہ روایتی تہذیب میں بھی تہذیبی مظہر مقصود بالذات نہیں ہوتا بلکہ صرف ایک ذریعہ ہوتا ہے۔ حقیقت تک رسائی کا اس لیے اس کے تمام تصورات و افکار بھی حقیقت تک رسائی کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ جب کسی تہذیب میں اقدار تبدیل ہونا شروع ہوتی ہیں تو الفاظ بھی اپنے حقیقی مفہوم سے جدا ہونا شروع ہو جاتے ہیں اور جب کسی زبان کے شعر و ادب کے پس منظر سے اس کی تہذیبی اقدار غائب ہو جائیں تو وہ شعر و ادب اپنے حقیقی مقام تک جانے کی صلاحیت سے محروم ہو جاتا ہے بالکل ایسی ہی صورتِ حال ہندوستان میں اُردو شعر و ادب کے ساتھ پیش آئی۔ اُردو شعر و ادب ہند اسلامی تہذیب کا بہترین ذریعہ اظہار تھا مگر جب تہذیبی اقدار میں تبدیلی آئی اور اس میں انگریزی تہذیب کی اقدار شامل ہوئیں اور ہم نے ذہنی طور پر انگریزی تہذیب کو ایک بلند تہذیب کے طور پر قبول کر لیا، تو ہمارے لیے قدیم اردو شعر و ادب کی پوری تفہیم ممکن نہ رہی۔ مولانا حالی نے سرسید کے زیرِ اثر جب مقصدی شاعری کی تبلیغ شروع کی تو انہیں اردو اور فارسی شاعری کا بہت سا حصہ فرسودہ اور بے معنی نظر آیا۔ اُردو اور فارسی شاعری میں عشق ہمیشہ معرفت کے ایک ذریعے کے طور پر آیا ہے اور عشقِ مجازی کے ڈانڈے ہمیشہ عشقِ حقیقی سے جا ملتے ہیں۔ مگر مولانا حالی نے عشق کو محدود معنوں میں لیا اور اسے جسمانی تلذذ کے حصول کا ذریعہ قرار دیا۔ یہ اس لیے ہوا کہ تہذیبی اقدار کے غائب ہونے سے عشق کا مفہوم بھی مادی سطح پر آ گیا۔ حالی کی مقصدی شاعری بے شک کثیر المقدار تھی مگر اس میں سے شاعری غائب ہو چکی تھی۔ اب اس کی

جگہ "تہذیب و اخلاق" کے منشور نے لے لی۔ یوں پہلی بار اُردو شاعری میں مقصد کا پیوند لگا اور آج بھی اپنی شاعری ناقص معلوم ہوئی۔ شاعری کے ساتھ ساتھ اس کا خالق بھی نامکمل ہو گیا یوں بقول سلیم احمد اردو شاعری میں پہلی بار کسری آدمی نے جنم لیا۔ حالی جب شعر و ادب کے آئینے میں اپنی تہذیب کے مسخ خدوخال دیکھتے ہیں تو انہیں گمان گزرتا ہے کہ ہو نہ ہو یہ سارا کیا دھرا اُس آئینے کا ہی ہے۔ اس لیے وہ اس آئینے کی دھلائی صفائی میں مصروف ہو گئے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے دوران انہوں نے اس آئینے کی ساری چمک زائل کر کے اسے شیشے کے ایک دُھندلے ٹکڑے میں تبدیل کر دیا۔ حالی کی اس افادی شاعری نے آگے چل کر ترقی پسند تحریک کو جنم دیا۔ جس نے سیاست کی دکان چمکانے کے لیے سائن بورڈ کے طور پر شاعری کا استعمال کیا۔ اس کے علاوہ رومانی تحریک بھی شروع ہوئی جس نے افلاطونی حجت کا پرچار کیا یعنی لڑکی سے محبت کی جائے اور اُسے پیار بھرے خط لکھے جائیں مگر جب اسے قبول کرنے کا وقت آئے تو وہاں سے دوڑ لگا دی جائے۔ یہاں عورت کو قبول کرنے سے مراد صرف محبوبہ سے جسمانی اتصال یا اُسے داشتہ بنانا نہیں بلکہ اُسے شریکِ زندگی کے طور پر قبول کرنا ہے یہ رویہ صرف شاعری سے مخصوص نہیں بلکہ سیاست اور تہذیب کے بارے میں بھی ہے اگر زیادہ وضاحت کے ساتھ سلیم احمد کے الفاظ میں کہا جائے تو ہر چیز کے بارے میں بجائز اور گریز کے رویے ہمارے اندر سرایت کر چکے تھے۔ کسری آدمی سے مراد نامکمل آدمی ہے۔ ایسا آدمی جس کی ذات کا کوئی ایک گوشہ اپنے اظہار کے لیے بھینچا ہو یا کوئی ایک گوشہ دوسرے گوشوں پر حاوی ہے۔ اپنے مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" کا آغاز وہ اس جملے سے کرتے ہیں۔

> "عورت کی طرح شاعری بھی پورا آدمی مانگتی ہے۔ آپ عورت کو خوبصورت الفاظ سے خوش نہیں کر سکتے، صرف زیور، کپڑے اور نان و نفقہ سے بھی نہیں۔ یہاں تک کہ اس کام سے بھی نہیں جسے محبت کہتے ہیں اور جس کی حمد و تقدیس شاعری کا ازلی و ابدی موضوع ہے عورت یہ سب چیزیں بن جاتی ہے مگر الگ الگ نہیں۔ انہیں ایک وحدت ہونا چاہیے۔ ناقابلِ تقسیم وحدت۔ عورت کی طرح شاعری بھی اس ناقابلِ تقسیم وحدت کی تلاش کرتی ہے۔"

یہ سطور واضح کرتی ہیں کہ سلیم احمد آدمی کو ایک وحدت کے روپ میں دیکھنا چاہتے ہیں کسری آدمی سلیم احمد کے نزدیک کائنات کی مضحکہ خیز اور قابلِ نفرت چیز ہے۔ انہی سطور میں ہمیں فرائیڈ کے نظریات کی جھلک بھی ملتی ہے خاص طور پر یہ جملہ کہ "محبت کی حمد و تقدیس" شاعری کا ازلی اور ابدی موضوع ہے" یہ فرائیڈ کے الفاظ میں اس نے محبت کی جگہ جنس کا لفظ استعمال کیا ہے۔ سلیم احمد کے ہاں بھی انہیں محبت جنس کے معنوں میں ہی استعمال ہوا ہے۔ "پورے آدمی" کے نظریے کی وضاحت سلیم احمد نے اپنے ایک انٹرویو میں

اس طرح کی تھی کہ ان کے نزدیک پورے آدمی سے مراد ایسا آدمی ہے جسے زندگی کا مکمل تجربہ A full Experience of life حاصل ہو۔ ظاہر ہے جس شخص کو زندگی کا پورا تجربہ حاصل ہوگا وہی اپنی شاعری میں پورے آدمی کے طور پر نمودار ہوگا۔ سلیم احمد کے مطابق ہمارے ہاں جو شاعری کی نئی تقسیم سیاسی شاعری، اخلاقی شاعری اور مقصدی شاعری وجود میں آئی تھی وہ اسی کسری آدمی کی پیدا کردہ تھی۔ سلیم احمد کے سامنے اس وقت دو بڑی تحریکیں رومانیت اور ترقی پسند تھیں۔ سلیم احمد ان دونوں کو رد کرتے ہیں۔ اس تھیسس میں جنس پر ضرورت سے زیادہ زور بھی اسی لیے ہے کہ اس وقت جنسی جذبے کا اظہار ادب میں معیوب سمجھا جاتا تھا۔ کسی آدمی میں مردانگی کا سب سے بڑا ثبوت اس میں موجود مردانہ جنسی صلاحیتیں اور کسی عورت میں موجود نسوانی جنسی صلاحیتیں ہی ہیں ورنہ ہاتھ پاؤں، ناک، کان، منہ تو ہیجڑوں کے پاس بھی ہوتے ہیں مگر انہیں آپ مکمل آدمی نہیں کہہ سکتے۔ کسری آدمی اصل میں ایک طرح کے ہیجڑا پن کا شکار ہے وہ احساس کمتری کا مارا ہوا ایسا انسان ہے جسے ہر وقت خوف محسوس ہوتا ہے کہ زمانہ کیا کہے گا۔ وہ معاشرے کے نام نہاد اخلاقی اصولوں کے باعث اپنی شخصیت کے ایک گوشے کو مسلسل نظر انداز کرتا ہے۔

سلیم احمد کا ساری عمر تنقیدی رویّہ یہ رہا ہے کہ انہوں نے پرانے بتوں کو توڑا۔ پرانے نظریات و تصورات کو رد کیا اور تنقید میں نئے سوال اٹھائے۔ وہ اپنا کام وہاں سے شروع کرتے ہیں جہاں دوسرے اپنا کام ختم کر چکے ہوں۔ اس میں بھی انہوں نے ایک نئے تصور کے تحت اقبال، فیض تک اور اختر شیرانی سے ساحر تک سب کو رد کیا۔ سارے مضمون میں جو بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ آخر یہ نسل گریز اور بیچارگی پالیسی پر کیوں گامزن ہے ایسے میں انہیں راشد اور میراجی ایسے شاعر نظر آتے ہیں جو اپنے جنسی جذبات کا بے لاگ اظہار کرتے ہیں اس تھیسس کو کمزور کرنے میں یہ دو مثالیں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ بے شک ان کے ہاں جنسی جذبے کا اظہار تو ہے لیکن خاص طور پر میراجی کے ہاں کوئی مربوط فکر نہیں ابھرتی اور وہ صرف جنس میں پھنس کر رہ جاتا ہے یوں میراجی خود بھی جنسی آدمی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جو کسری آدمی کی ہی ایک صورت ہے۔

اسی کتاب میں دوسرا مضمون "غزل، نظم اور ہندوستان" کے عنوان سے شامل ہے۔ اس مضمون میں بھی وہ حالی کی مقصدی اور غیر عشقیہ شاعری کو رد کرتے ہیں۔ سلیم احمد کے نزدیک نیچرل شاعری چڑیوں موسموں اور درختوں پر نظمیں لکھنے کا نام نہیں۔ اگر آپ انسانی فطرت سے دور ہو جاتے تو آپ شاعری کر ہی نہیں سکتے۔ حقیقت سے نظریں چرانا اور روحانی فضا میں زندہ رہنے کی ہر صورت کو وہ رد کرتے ہیں۔ ایک بیان دیکھیے:

"اب غزل اور سیاست دونوں کو ملا کر دیکھیے، زندگی کی اصلیت کیا نظر آتی ہے؟ دراصل

یہ پوری کی پوری نسل دامن بچانے کی پالیسی پر گامزن تھی۔ سیاست میں بھی اور عشق میں بھی۔ یہ نہ محبوب کو گلے لگانے پر آمادہ تھی اور نہ آزادی کو۔"

سلیم احمد ایسے آدمی کی تلاش کرتے نظر آتے ہیں جو اپنے اندر کی توڑ پھوڑ پر فتح پا کر خود کو مکمل کرنے میں کامیاب ہو چکا ہو اور پھر اپنے اردگرد کا جائزہ بھی ایک وحدت کے تصور سے لے۔ وہ زندگی کی کثرت میں وحدت کے متلاشی ہیں۔ زندگی کی وحدت روایتی معاشرے میں ہمیشہ موجود تھی مگر ہمارے ہاں جب معاشرہ تقلید مغرب میں اپنی روایت سے دور ہٹتا چلا گیا تو اس میں اس تقسیم نے جنم لیا جو غیر روایتی معاشرں کا نصیب ہے۔

اوپر کی ساری بحث کے بعد ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ روایتی معاشروں میں تصورِ حقیقت روحانی ہوتا ہے۔ ایسے معاشرے اپنا صرف ایک نصب العین رکھتے ہیں۔ اس لیے ان معاشروں میں پنپنے والا آدمی بھی پورا آدمی ہوتا ہے۔ مگر جوں جوں معاشرے زوال پذیر ہوتے ہیں توں توں پورا آدمی بھی اپنے اندر خلا محسوس کرتا ہے۔ کیونکہ یورپ میں نشاۃ ثانیہ کے بعد تصورِ حقیقت مادی ہو گیا۔ خدا کی جگہ انسان۔ فطرت اور عقل نے لے لی۔ اس لیے تو اس تہذیب نے ایسے آدمی کو جنم دیا جو اپنے اندر کی توڑ پھوڑ پر قابو نہ پا سکنے کے باعث ہمیشہ ادھورا رہتا ہے۔ پورا آدمی اگرچہ روایتی تہذیب میں ہی جنم لیتا ہے مگر ایسی سوسائٹی میں جہاں حسی سطح ہی سب سے اعلیٰ تصور کی جاتی ہے وہاں بھی پورا آدمی پیدا ہو سکتا ہے کیونکہ اگر کسی شخص کا تصورِ حقیقت روحانی ہے تو وہ ایک مکمل آدمی ہے۔

اب ہم سلیم احمد کی شاعری کا جائزہ لیتے ہیں کہ کیا سلیم احمد اپنے نظریات پر اپنی شاعری میں پورے اترتے ہیں یا نہیں۔ سلیم احمد کا پہلا مجموعہ "بیاض" کے نام سے شائع ہوا اور اس کے دیباچے کے آغاز میں انہوں نے لکھا تھا:

"گزارش ہے کہ میں نے یہ کتاب ماؤں، بہنوں اور بیٹیوں کے لیے نہیں لکھی بلکہ اس کتاب کے پڑھنے والے سے میں جسمانی ہی نہیں نفسیاتی بلوغت کا بھی مطالبہ کرتا ہوں۔"

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر صرف آدمی کا مطالبہ صرف نفسیاتی بلوغت کا ہے تو کیا خواتین نفسیاتی بلوغت حاصل نہیں کرتیں۔ اور پھر کیا پورے آدمی کی شاعری صرف آدمیوں کے لیے ہوتی ہے یا اسے خواتین بھی پڑھ سکتی ہیں۔ اس کتاب میں بعض اشعار ایسے ہیں جن کو فحش قرار دیا گیا اور اس حوالے سے سلیم احمد کی یہ کتاب خاصی متنازعہ بنی۔ ویسے تو سلیم احمد تنقید میں ہمیشہ ہی ایک متنازعہ نقاد ہے مگر شاعری میں بیاض کے علاوہ کسی دوسرے مجموعے پر ایسا اعتراض نہیں ہوا۔ چند اشعار پیش کرتا ہوں۔

پتھر پستاں میں نہیں بیچ ، ٹوٹی ہے بے رس
طفل گہوارے میں ، بستر پہ ہے شوہر بے کل
زور وہ اور ہے پاتا ہے بدن جس سے نمو
لاکھ کوئے کوئی ٹانگوں میں دبا کر موسل

محبت کچھ بڑی ہے عمر میں اور ہے ہوس چھوٹی
مگر دل ہے کہ ہے سو جان سے لٹو چھوٹی پہ

پہلے دو اشعار تو بے شک جذبے کا براہِ راست اظہار ہیں مگر ادب اور خاص طور پر غزل میں جذبات ہمیشہ اپنے کھردرے پن کے ساتھ نہیں بلکہ تہذیب کے بعد اظہار پاتے ہیں بلکہ ادب کا تو کام ہی جذبات کی تہذیب کرنا ہے ۔ مگر ان دو اشعار میں جذبہ تہذیب نہیں پاتا ، بلکہ براہِ راست اظہار پاتا ہے ۔ تیسرا شعر بدلی ہوئی تہذیبی صورت حال میں انسانی رویوں میں آنے والی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ اسی کتاب میں انہوں نے اینٹی غزل کے تجربے پر مبنی غزلیں بھی شامل کی ہیں ۔ ایسی ہی ایک غزل میں سوزاک کے قافیے والا شعر قابلِ غور ہے ؎

سو جتن سے بھی مرض جاتا نہیں
شاعری اپنے لیے سوزاک ہے

بے شک اس شعر میں سلیم احمد نے بہت اہم بات کہی ہے مگر کہنے کے انداز نے اس میں کراہت کا احساس پیدا کر دیا ہے ۔ مگر ایسے اشعار تو اس کتاب میں بس دو چار ہی ہیں جس میں جذبہ اپنی خام شکل میں اظہار پاتا ہے اینٹی غزل کے ذیل کی غزلیں کافی ہیں مگر ان کا تعلق کیونکہ ہمارے مضمون سے براہِ راست نہیں ہے اس لیے اسے ہم چھوڑتے ہیں ۔ باقی اس میں اعلیٰ اشعار بھی ملتے ہیں جیسے :

چلتا ہے مجھ سے آگے میرا سایہ
سو میں بھی ساتھ چلتا جا رہا ہوں

جس کا انکار بھی انکار نہ سمجھا جائے
ہم سے وہ یار طرح دار نہ سمجھا جائے
دل کے لینے سے سلیم اس کو نہیں ہے انکار
لیکن اس طرح کہ انکار نہ سمجھا جائے

"اکائی" تک آتے آتے سلیم احمد اپنے تجرباتی دور سے گزر جاتے ہیں اور اکائی میں شامل غزلیں اظہار، بیان اور مضامین کے اعتبار سے آج کے دور کے کسی بھی اچھے شاعر سے الگ نہیں۔ چراغ نیم شب میں تو سلیم احمد اکائی سے بھی آگے نظر آتے ہیں۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ سوائے "بیاض" کے چند اشعار کے جس میں نظمیہ دیباچہ بھی شامل ہے سلیم احمد اپنی شاعری میں پورے آدمی نظر آتے ہیں۔

سلیم احمد کے تنقیدی مضامین میں ہمیں فکر مربوط اور اس کی کڑیاں ایک دوسری میں گندھی ہوئی ملتی ہیں۔ اپنے مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" میں انہوں نے جدید اردو شاعری پر ایک نئے انداز سے نگاہ ڈالی اور شاعری کو ایک خارجی معیار سے پرکھنے کی کوشش کی۔ اگرچہ آپ سلیم احمد کی تنقید سے اختلاف کر سکتے ہیں لیکن یہ جانے بغیر چارہ نہیں کہ سلیم احمد ایک ایسے نقاد ہیں جنہوں نے ادب میں ہمیشہ بڑے بڑے سوال نہ صرف اٹھائے ہیں بلکہ ان سوالوں کے جواب بھی تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

روایت ۴

اغلاط نامہ

صفحہ نمبر	سطر نمبر	غلط	درست
۷۰	۴	دیکھا رہا	دیکھ رہا
۷۲	۶	بھبوڑنا	بھنبھوڑنا
//	//	کتنی بڑی	کتنی ہی بڑی
۷۳	۷	معلوم ہوتی	معلوم ہوئی
۷۳	۱۲	دوسرے تم	دوسری تم
۷۴	۱	تم پر کچھ بھی	تم پر جو کچھ بھی
//	۷	تونوں سے	دوسروں سے
۷۵	۱۰	آن کی آن میں انہیں بھی رکھ	آن کی آن میں راکھ انہیں بھی راکھ
۸۱	۳	اب میں کو آپ کو	اب میں آپ کو
//	۹	کنوارے کا نام سے	کنوارے کے نام سے
//	۱۸	جس کا وہ	جس کی وہ
//	۱۹	جارہی ڈاکٹر	جارہی ہیں ڈاکٹر
//	۲۱	اُکتا دینے والا	اُکتا دینے والی
۸۲	۱۷	قہقہہ	قہقہے
//	آخری سطر	خاموشی ہے	خاموشی سے
۸۳	۲۰	اوہ خداوند	اوہ خداوندا
۸۵	۵	داری	داوی
۸۹	۳	آدی	آدمی
۹۱	۱۲	لوٹ آجاؤ	لوٹ آؤ
۹۳	۲۲	سچ بتاتی ہوں	سچ کہتی ہوں
۹۷	۷	نربہت	نزہت
۱۰۲	۶	بہت سی منزلیں	بہت منزلیں

صفحہ نمبر	سطر نمبر	غلط	درست
۲۶۰	آخری سطر	کعبہ کی طرف تھا	کعبہ کی طرف نہیں تھا
۲۶۱	پہلی سطر	مسلمانوں	مسلمانو
〃	۳	لوگ دینیات سے	لوگوں کو دینیات سے
〃	۱۸	ہوتے ہیں کہ	ہوتے کہ
۲۶۲	۳	کوشش اعتصام کے باوجود	کوشش کے باوجود
〃	۱۱	جنتی آزادی	جتنی آزادی
۲۶۵	۴	فدائے سخن	خدائے سخن
۲۶۶	۲	پچھپاتی	پچپچپاتی
۲۶۹	۲	ضرور دیا	ضرور ہوا
〃	۱۵	یہ ہے عشق	یہ ہے کہ عشق
〃	۲۲	ان سے کوئی	ان میں سے کوئی
۲۷۰	۱۱	کوئی نہ مذموم	کوئی مذموم
〃	۱۸	بچگانہ	بچکانہ
۲۷۳	۱۴	گواہی نہیں	گواہی نہیں
۲۷۴	۹	ویسی ہیں بھی	نویسی ہیں بھی
۲۷۶	۱۸	مضر نہیں	مفر نہیں
۲۷۷	۶	سلیم اور کو	سلیم احمد کو
〃	۱۵	سزائیں اور منزلیں	سرائیں اور منزلیں
	۱۹	سائیکلوں اور کاریں	سائیکلیں اور کاریں
	۲۲	رتیلا	ریتلا
۲۷۸	۸	کرنے بیٹھ	کرنے بیٹھ گیا۔
〃	۲۳	اور نکتہ	اور نکتہ
۲۷۹	۴	کی زد پر	کے زور پر
۲۷۹	۲۲	ممنون منت	ممنون احسان

صفحہ نمبر	سطر نمبر	غلط	درست
۲۸۱	۱۲	ہو گئی ہے	ہو گئی،
۲۸۵	۳	پیدائش نتیجہ	پیدائش کا نتیجہ
۲۸۹	آخری سے پہلی سطر	فارمولا یا فلفسہ	فارمولا یا فلسفہ
۲۹۱	۳	آورشش	آدرشش
〃	۷	آورشی	آدرشی
۲۹۲	۱۴	ہر خبر کو	ہر چیز کو
۲۹۳	۵	اسی مرکزی	اس مرکزی
〃	۱۷	مسادات	مساوات
۲۹۶	۱۱	رزمیہ بتاکر	رزمیہ بناکر
۲۹۸	۲۰	قابوس	کابوس
۳۰۲	۱	فواید	فوائد
۳۰۳	۲۳	ڈاکٹر حسن فاروقی	ڈاکٹر احسن فاروقی
۳۰۶	۱	حرکی رد	حرکی رو
۳۱۱	۱۲	ہوتا، اس	نہیں ہوتا،
۳۱۲	۱	گاسفر	کاسفر
〃	۱۴	گرومون	گروہوں
۳۱۳	۱	گاہِ گاہ	گاہ گاہ
۳۱۶	۱۴	قبصہ کرلیا	قبضہ کرلیا
۳۱۷	۱۳	بیماری آزادی	بیماری، آزاری
۳۱۷	۱۸	کرنے لگا ہوگا	کرنے لگے ہوں گے
۳۱۸	آخری سے پہلی سطر	جب وہ کوئی تخلیق لے بیٹھتے	جب وہ خود کوئی تخلیق کرنے بیٹھتے
〃	〃	مجھے ان	مجھے ان کی
۳۱۹	۸	مفہوم کا پروپگینڈا	مفہوم پروپیگنڈہ
〃	۱۳	کرنے سے سلسلہ	کرنے کے سلسلہ

صفحہ نمبر	سطر نمبر	غلط	درست
۳۲۰	۲	کا مشلاشی	کا متلاشی
۳۲۳	۵	سعنی ...... کے	معنی تغیر پسندی
۳۲۸	۱۵	انہس مال	انہیں مان
۳۳۶	۱۳	ایمان کتنے ہیں	ایمان کتنے ہی
۳۴۴	۲	دیدہ دری	دیدہ وری
۳۵۹	۱۳	در دکھوکم نہیں آتا	ور دکھو کام نہیں آتا
۳۹۸	۱۲	نعروضیت	معروضیت
۴۰۳	آخری سطر	گھاس پوس	گھاس پھونس
۴۲۰	۷	ان پر اتنے	ان کے اتنے
۴۳۱	۳	عہد بہادر شادرشاہ تک	عہد بہادر شاہ تک
۴۴۶	۲۰	وبیدانی نکر	ویدانتی فکر
۴۵۳	۱	عام لعطوں	عام لفظوں
۴۶۵	۹	عزیز ہاشمی	عزیر ہاشمی
〃	۱۳	فصل کا ترجمہ	فص کا ترجمہ
۴۷۹	۸	الوہو گیا	اچھُو ہو گیا

سلیم احمد

مسکنِ عزیز - ۲۳۳-۱۰ اے - بلاک ۱۷ - انچولی سوسائٹی

فیڈرل بی ایریا - کراچی نمبر ۳۸ - فون: ۶۸۱۵۸۸

پیارے جاوید - دعائیں - [illegible]

[illegible]

تمہارا

سلیم احمد